RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 · 22 DE MARZO DE 1998 · AÑO I Nº 19

No todas las historias de Hollywood tienen finales felices: están, también, las historias de los autores que escribieron para el cine. F. Scott Fitzgerald, William Faulkner y Raymond Chandler, entre otros, conocieron más humillaciones que glorias en los grandes estudios. Mientras se esperan los Oscar, un infernal paseo por la relación entre industriales y creadores. Como describió David Mamet: "Ser escritor en ese sitio es como meterse en el Nido de Aguilas de Hitler con una idea fantástica para un Bar Mitzvah".



Más humillación que gloria

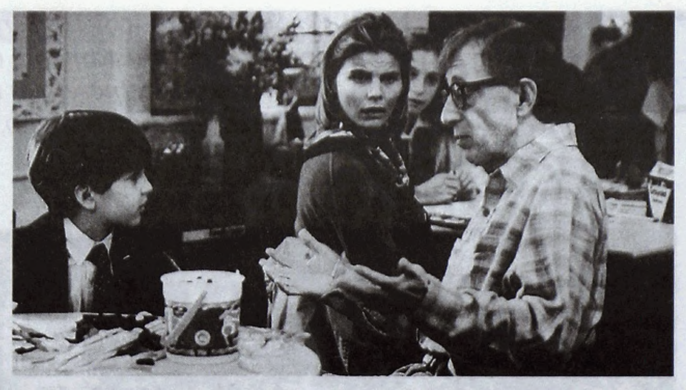


Elvio E. Gandolfo

La relación de Hollywood con la gente que escribe para cine ha sido abundante, necesaria, compleja y conflictiva en extremo. Sobre todo en los escalones más altos (en el sentido económico mucho más que en el estético). Para empezar, ha abundado más la humillación que la gloria. En segundo lugar, basta advertir que para premiar a los mejores textos para el cine, el Oscar tiene dos categorías: guión original y guión adaptado. El primer grupo está escrito directamente para el cine; el segundo se basa en un texto previo, por lo general obras de teatro o novelas.

Este año, por ejemplo, entre los originales figuran Mark Andrus y James L. Brooks por *Mejor imposible*, Woody Allen por *Deconstruyendo a Harry* (traducción transitoria), Simon Beaufoy por *Todo o nada*, Paul Thomas Anderson por *Boogie Nights* y Ben Affleck y Matt Damon por *En busca del destino*. En adaptaciones, los textos básicos son tan variados como una novela policial y violenta de James Ellroy (*Los Angeles al desnu-*

Más humillación que gloria





DOS CANDIDATAS A MEJOR GUIÓN ORIGINAL: *DECONSTRUYENDO A HARRY* Y *BOOGIE NIGHTS*.

do), una novela sutil y decimonónica de Henry James (*Las alas de la paloma*), otra novela moderna y angustiosa de Russell Banks (*El dulce más allá*), y un texto aquí desconocido de Larry Beinhart (*Wag the Dog*). Un dato interesante es que en la información sobre las nominaciones que publicó el *New York Times* en su edición del 11 de febrero no figura ninguno de los nombres de esos novelistas originales, aunque sí los guionistas postulados.

GENIO Y BASURA Ya en el cine mudo hubo escritores de Hollywood que se hicieron célebres por acuñar frases que sintetizaran en pocas palabras un estado de ánimo o una situación, de ser posible con el ingenio posible para hacerlas memorables en los carteles que aparecían entre escena y escena. Cuando llegó el sonido hubo un breve período donde la simple novedad absorbía la necesidad de elaborar ("el cine habló antes de pensar", comentó alguien). Pero poco a poco se estableció una especie de sistema básico de manos alquiladas, primero decenas, después centenas y actualmente una cantidad que supera con comodidad el millar. Esa gente se encarga de suministrar, más que argumentos o guiones completos, mejoras, parches, meros chistes, a veces hasta frases aisladas. Cuando se trata de especialistas anónimos en mejorar (o realzar o adaptar) originales a lo que requieren los productores (o el director o los actores), se los llama *script-doctors*: médicos de guiones.

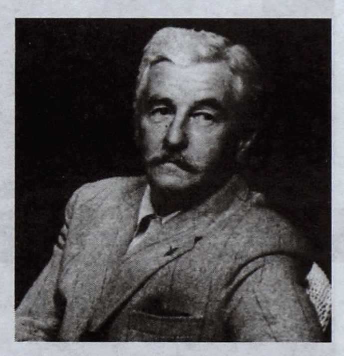
A partir del sonoro, Hollywood contó con verdaderos batallones de guionistas, dialoguistas o "creadores de situaciones", instalados en verdaderos establos con docenas de escritorios y máquinas de escribir. En la época clásica de los grandes estudios, el sitio donde trabajaban era "el edificio de los escritores", donde, según S. J. Perelman, que detestaba el sistema, se apiñaban entre treinta y cuarenta personas "algunos gestando épicas de gángsters y óperas equinas; otros, comedias musicales, dramas y farsas. Pocos eran escritores en el sentido tradicional: más bien, eran especialistas persuasivos, volubles, hábiles en crear situaciones argumentales atractivas".

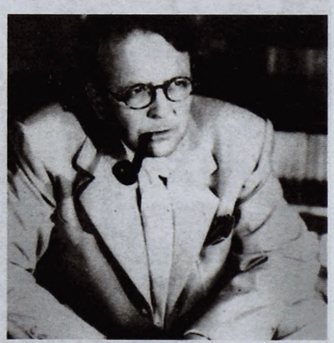
Los "escritores en el sentido tradicional" llevaron al paroxismo cierta esquizofrenia central del sistema hollywoodense, que en realidad reproduce la situación básica que suele darse en toda estructura que combine, por ejemplo, políticos y creadores, ideólogos y creadores, grandes industriales y creadores. En una novela que no tiene nada que ver con Hollywood, *Transatlántico*, el polaco Witold Gombrowicz la llevó a su mínima, más humillante y por eso desopilante expresión. Llega a la Argentina un escritor polaco, va a hacer averiguaciones a su embajada y de inmediato los burócratas connacionales ven la oportunidad de aprovecharlo. Por una parte lo desprecian, porque nada les parece menos sensato y avispado que un escritor; por otra, piensan aprovecharlo para sacarle lustre al orgullo nacional. De allí que, a lo largo de la novela, a veces de un segundo a otro, según haya gente presente o no, lo tratan alternativamente de "genio" y "comemierda". Algo parecido ha pasado a lo largo de las décadas en la relación de Hollywood con los grandes escritores.

EL CEBO DORADO Muchas veces Hollywood llamó o compró a grandes nombres. Muchas otras veces los grandes nombres se encargaron de acudir o de hacerse ver con claridad, atraídos por un motivo crucial: ganar mucho más dinero mucho más fácilmente que con la escritura de obras literarias. Pronto descubrieron que no es tan fácil.

De hecho la relación pertenece al pasado, porque creció a grandes proporciones en el momento de auge de los grandes estudios.

> ***"Muchas veces Hollywood llamó a grandes nombres. Muchas otras veces los grandes nombres se encargaron de acudir o de hacerse ver con claridad, atraídos por un motivo crucial: ganar mucho más dinero mucho más fácilmente que con la escritura de obras literarias. Pronto descubrieron que no es tan fácil."***







WILLIAM FAULKNER, RAYMOND CHANDLER, SCOTT FITZGERALD (CON ZELDA): CÉLEBRES VÍCTIMAS.

Hoy es mucho más difícil que un gran nombre literario de peso trabaje *para* Hollywood, llámese Norman Mailer, Saul Bellow o incluso Bret Easton Ellis. Puede aparecer algún guión perdido de Ian McEwan, o la colaboración de un escritor en la adaptación de su propio libro, por única vez.

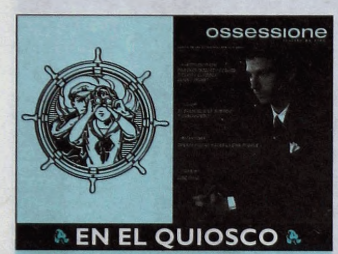
En los años 30 y 40, en cambio, Hollywood atrajo a nombres de peso como F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Raymond Chandler o Aldous Huxley a trabajar de manera regular y asalariada, aunque esos salarios alcanzaban con frecuencia niveles muy altos. Niveles que, a su vez, podían descender bruscamente por factores resbaladizos, cambiantes y poco claros. La aparición de esas estrellas de gran magnitud a veces provocaba celos explicables en los ejércitos de proveedores por centímetro escrito, mucho peor pagos. En el medio quedaban escritores que demoraban mucho en ser reconocidos como tales, pero que tenían conciencia de su oficio, en especial los que redactaban novelas negras: W. R. Burnett (*El pequeño César*, *Alta Sierra*), Horace McCoy, Jim Thompson (que colaboró con Stanley Kubrick). Haber trabajado en las revistas o colecciones populares era un buen entrenamiento para las condiciones de Hollywood.

La variedad de tensiones entre la gloria y la humillación fue muy amplia. En parte dependía del modo en que el escritor de fama tomaba el sistema de trabajo de Hollywood. Ese sistema era a un mismo tiempo muy elaborado y compartimentado, en el mejor estilo de la cadena de montaje, y muy delirante desde el punto de vista creativo, estético. El sistema se veía a sí mismo (y se sigue viendo) como una gran fábrica de productos. Los escritores, a veces, cometían el error de querer que el olmo diera peras.

SCOTTIE, CHARLIE Y WILLIAM El sensible y sutil Scott Fitzgerald, por ejemplo, recorrió Hollywood en distintas épocas y con distinto resultado. En una primera etapa, los años 20, lo hizo como escritor mimado y exitoso, en compañía de su amada Zelda, y con una cuota considerable de diversión en esa especie de parque de juegos. En buena medida él y Zelda trasladaron a un medio que parecía ideal sus costumbres en los *parties*. Entre las anécdotas más célebres se contaba la reunión a la que fueron, en la que desaparecieron por un buen rato y en la que sirvieron después las carteras de las damas debidamente hervidas y con salsa de tomate.

Scottie (como solían llamarlo) volvió años más tarde, a fines de los 30 (con experiencias intermedias de adaptación de sus propias obras), mucho menos célebre (su mejor libro, *El gran Gatsby*, no vendió), con Zelda internada por problemas mentales y con una fama previa de tipo poco confiable que le dificultó obtener buenos salarios. Esa estadía –que Aaron Latham describió como minucia en el libro *Domingos locos*– es una verdadera ordalía de falta de sentido de la oportunidad y la diplomacia, de autocompasión y desubicada quimera de hacer que el cine fuera arte, y de simple y llano fracaso. Hubo sin embargo un resultado glorioso en el campo que Scott dominaba mejor: la literatura. Fue una novela inconclusa, *El último magnate*.

Raymond Chandler, en cambio, se hacía muchas menos ilusiones sobre el medio. Fue contratado por muy buen precio, pero le tocó trabajar con alguien que odió a primera vista: Billy Wilder. Debían adaptar juntos *Doble indemnización* de James Cain. A Chandler la novela de Cain, y Cain mismo, no le gustaban nada. Rechinando los dientes, lo primero que tuvo que aprender fue que trabajarían con Wilder juntos en la misma pieza, paso a paso, cosa que jamás había hecho. Por su parte Wilder, al leer *El largo adiós*, había imaginado un rudo conocedor



EN EL QUIOSCO

OSSESSIONE Año 1, Nº 2. Lejos de la galaxia de la calificación cinematográfica por estrellas, *Ossessione* entiende al lenguaje audiovisual como un vehículo que puede ser deconstruido para su mejor comprensión. Allí estriba la diferencia: donde otras revistas ofrecen críticas, aquí hay análisis de películas. Y este concepto se lleva a la práctica no sólo en la sección homónima (que esta edición se ocupa de *Anastasia*, *Pizza, birra y faso*, *Mi vida en rosa* y *Felices juntos*, entre otras) sino en toda la revista. Con columnas fijas: "Avant première", sobre los próximos estrenos; "Entrevistas"; "Homenaje"; "Video" y "Banda de sonido". Como *bonus track*, dossieres de verdad: en este número, cine iraní. La edición y el diseño acompañan armónicamente al contenido, como las tapas: producidas a partir de fotos de legendarios actores y actrices del cine nacional y recreadas por sus pares actuales. $6.

LA GANDHI. Año 1, Nº 2. Los posibles finales –o principios– para una revista de una librería no han revelado gran imaginación: con frecuencia, son una extensión del aparato de ventas, con reseñas vistas en contratapas del libro, al estilo revista promocional de videos. Pero a veces puede tratarse de una publicación como *La Gandhi*, que si bien se presenta con una relación filial concreta, por su contenido es toda una revista independiente. *Los vía crucis del cuerpo* es el tema de tapa para este segundo número, y se lo desarrolla en una serie de artículos que, al tiempo que critican libros relacionados con el tema, aportan su parte en el sistema que constituye la revista. Por supuesto, hay reseñas sobre las novedades literarias y a través de otras secciones –reportajes, homenajes, rescates– se incorporan propuestas que interceptan en algún punto el espíritu de la revista. $1.

CUADERNOS DE TEATRO. Nº 10. Con el respaldo académico que da la Universidad de Buenos Aires, estos cuadernos aparecen para llenar un vacío que existe sobre el tema. En este número Perla Zayas de Lima –profesora asociada al Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA– compila ensayos de diversos autores sobre *Los mitos en el teatro latinoamericano*. Precedido por una introducción de la compiladora, se estudia un conjunto de dramas –de Juan Carlos Gené, Ricardo Monti, Marco Antonio de la Parra y José Ignacio Cabrujas– y no, en el teatro latinoamericano en general: los análisis son felizmente concretos. Los que no se basan en una obra de teatro en particular, se centran en temas o géneros muy acotados dentro del tema, que ayuda en la claridad del resultado final de esta propuesta. $7.

Pablo Mendívil



POR *MEJOR... IMPOSIBLE*, MARK ANDRUS Y JAMES L. BROOKS PUEDEN ASPIRAR AL OSCAR AL MEJOR GUIÓN ORIGINAL. EN EL RUBRO ADAPTACIONES, LARRY BEINHART COMPITE CON *WAG THE DOG* (DERECHA).



del hampa, y se encontró con un hombre maduro y educado, impecablemente vestido, que en cambio lo consideraba a él un tosco joven mujeriego con acento alemán.

Escribió Chandler sobre el proceso de escritura: "Fue agónico y probablemente ha acortado mi vida, pero aprendí todo lo que puedo aprender sobre escribir guiones, lo que no es mucho". Se agredieron mutuamente de todas las maneras posibles, hasta que en una ocasión Chandler faltó. Cuando fueron a buscarlo explicó con claridad sus quejas: "El señor Wilder interrumpe a menudo el trabajo para recibir llamadas de mujeres (...) El señor Wilder me ordenó que abriera la ventana. No dijo por favor (...) Me mete su bastón en los ojos (...) No puedo trabajar con un hombre que lleva sombrero en la oficina. Siento que está por irse todo el tiempo". Chandler escribió después a partir de una novela de Patricia Highsmith, *Extraños en un tren*, para Alfred Hitchcock, a quien admiraba, pero a quien aprendió a desdeñar a partir de lo que quedó de su guión en la película definitiva. Sintetizó su opinión sobre el medio en *Escritores en Hollywood*, extensa nota para la revista *The Atlantic Monthly*, en noviembre de 1945. Trataba de ser contemporizador, pero empezaba: "Es fácil odiar a Hollywood, fácil mofarse, fácil difamarlo".

William Faulkner era considerado, cuando acudió a Hollywood, el Gran Escritor Americano, incluso bastante antes de obtener el Nobel. Acudió porque tenía en el Sur una vida muy costosa, con responsabilidades que incluían la esposa, después la hija, criados, propiedades en bancarrota y un largo etcétera. Tenía claro que podía ser una buena fuente de ingresos, y no se hizo jamás ilusiones con el resultado creativo, sin llegar, como Chandler, tampoco a enfurecerse y argumentar. Tuvo un aliado incondicional, el director Howard Hawks, que supo maniobrar en las aguas cargadas de tiburones para conseguirle los mejores precios y oportunidades, a pesar de que Faulkner supo labrarse una fama sólida de bebedor sin límites.

Una de las bases del entendimiento con Hawks era el silencio. Como hicieron años después Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo, los dos se sentaban en un rincón a beber casi sin palabras, hasta que uno decía algo y el otro, mucho después, contestaba "Ajá". Fue y vino a Hollywood muchas veces. Hubo leyendas a su alrededor: "Me voy a trabajar a casa", dicen que decía, sin dejar en claro que eso no significaba irse al hotel o el sitio donde estuviera parando, sino al lejano Mississippi. Hubo también un vínculo fuerte, complicado y tristón con Meta Carpenter, secretaria de Hawks que se cansó de esperar que Faulkner se divorciara, se casó con un concertista, fracasó, se separó, volvió a verse con Faulkner (nueva estadía en Hollywood) y se volvió a casar con el concertista.

GUIONISTAS A SECAS Esa época de relaciones complejas entre los grandes escritores y la cadena de montaje mecánica y demencial de Hollywood terminó cuando empezaron los años 50. En su libro *Escritores en Hollywood*, Ian Hamilton colocó las fechas clave entre 1915 y 1951. Después vinieron los caóticos años 60 y 70, que llevaron al extremo la influencia de la tevé, la temática social y el derrumbe de los géneros tradicionales. Y por fin, el asentamiento entre aburrido y desorientador de los años 80 y 90.

Se produjo entonces un fenómeno curioso. El guionista, siempre un poco enterrado, siempre disimulado en los carteles o los créditos, empezó a tener cada vez más peso. Empezó a haber superguionistas que podían palanquear por sus salarios hasta alcanzar cifras inimaginables unos años antes. A su vez la concentración en superproducciones multimillonarias y la creciente vastedad de la red de agentes dificultaba cada vez más la idea de acceder a la dirección o incluso a la actuación, entre las grandes masas que acudían y siguen acudiendo a la Meca del cine. Sobre todo en los últimos diez años, nombres como Joe Eszterhas (*Bajos instintos, Jade, Show Girls*) o Robert Towne (*Barrio Chino*) superan con holgura el millón de dólares por guión. Se creó toda una subcultura del guionista (o escritor *para* Hollywood). Se multiplicaron geométricamente los cursos, las conferencias, los programas de computación que aseguran fabricar un guión competente con facilidad.

"El sistema de trabajo de Hollywood era a un mismo tiempo muy elaborado y compartimentado, en el mejor estilo de la cadena de montaje. El sistema se veía a sí mismo (y se sigue viendo) como una gran fábrica de productos. Los escritores, a veces, cometían el error de querer que el olmo diera peras."

En una cultura general de desaparición del salario y del premio como única oportunidad, del ventajeo en la relación esfuerzo-resultado, la colocación de un proyecto de guión en un estudio puede traducirse, de entrada, en varios miles de dólares. Ese guión puede cambiar docenas de veces o incluso ser triturado en el proceso posterior de pre-producción y con suma frecuencia no ser filmado jamás.

Existen numerosas revistas sólo para proyectos de guionista, incluyendo la más lujosa, *Scenario*, cuyo subtítulo es "La revista del arte de escribir guiones". Dando la vuelta completa, cuando el guión se ha vueltoa la vez más visible y más virtual que nunca, aparece de nuevo la palabra "arte", con su aura de credibilidad mágica y también con su capacidad de disimular hasta qué punto estará mezclada con el negocio, la proyección de fantasmas o la mera inexistencia. Por las dudas, uno de los grandes avisos de la revista es de un libro titulado *The Writer Got Screwed (but didn't have to): Al escritor lo jodieron (pero no tenía por qué ser así)*. Según el texto es lectura obligatoria para hacer carrera en Hollywood, porque constituye "una guía para las prácticas legales y comerciales cuando se trata de escribir para la industria del entretenimiento".♣

Cinco grandes del mal humor

Ellos estuvieron allí. Preferirían haber estado en cualquier otra parte.

Aldous Huxley: "Buen tema del cual hablar, la cinematografía. ¿Pero es un buen medio donde trabajar? No, porque no se lo puede hacer por uno mismo. Uno depende de judíos con dinero, de *directores de arte*, de putitas con dientes y pelo enrulado, de jóvenes que recomiendan alimentos para la piel en avisos, de fotógrafos. Sin esta cooperación, las ideas no pueden realizarse. Uno está a disposición de ellos. ¡Qué disgusto y humillación! Parece peor, si es posible, que el teatro. Seguiré aferrado a un arte en el que puedo hacer todo el trabajo por mí mismo, sentado a solas, sin tener que confiar mi alma a un montón de truhanes, tramposos y charlatanes. Si alguien pudiera hacer películas por sí mismo, estaría a favor de ellas. Pero tal como son las cosas, no". (1926)

Raymond Chandler: "Yo no defiendo a Hollywood. Trabajé allí un poco más de dos años, lo que está lejos de ser suficiente para convertirme en autoridad, pero es más que suficiente para que me sienta completamente aburrido. Esto no debería ser así. Una industria con recursos tan vastos y técnicas de una magia tal no tiene por qué volverse tediosa en tan poco tiempo. Un arte que es capaz de lograr que cualquier obra de teatro, salvo las magistrales, parezca trivial y artificiosa, o que cualquier novela que no sea excelente se convierta en verbosa e imitativa, no debería volverse fatigosa con tanta rapidez. Si los que intentan practicarla tienen algo más en mente que la caja registradora, hacer una película debería ser con seguridad una aventura absolutamente fascinante. No lo es; es una contienda interminable de ególatras baratos, algunos poderosos, la mayoría vociferantes, y prácticamente ninguno capaz de una tarea más creadora que la de birlar créditos y autoproclamarse". (1945)

William Faulkner: "Estoy enfermo en California, donde un día una hoja cae en un maldito cañón en alguna parte y te dicen que empezó el invierno. Creo que he tenido todo lo que puedo soportar de Hollywood. Me siento mal, deprimido, con una espantosa sensación de desperdiciar el tiempo. Tal vez pueda volver más tarde pero creo que terminaré el trabajo que estoy haciendo y volveré a casa. Sintiéndome como me siento, en realidad tengo miedo de quedarme mucho más". (1945)

Ben Hecht: "Mi principal recuerdo de Cinelandia es preguntar a la oficina de productores por qué tenía que cambiar el guión, destriparlo, lisiarlo y mancarlo. ¿Por qué tenía que privar al héroe de sus pocas observaciones inteligentes y por qué debía pegotearle un final dulzón que daba dolor de estómago? La mitad de los que escriben para el cine discuten así. La otra mitad escribe en silencio, y los reclaman el diván del psicoanalista o el alcohol". (1955)

David Mamet: "Ser escritor en ese sitio es como meterse en el Nido de Aguilas de Hitler con una idea fantástica para un Bar Mitzvah". (1997)



SANTORAL

Injustos olvidos literarios: hoy, Albert Londres

Publicó *Le Juif errant est arrivé, La Chine en folie, Chez les Fous, Terre d'ébène* y *El camino de Buenos Aires (La trata de blancas)*, un texto que hacia fines de la década del 20 circulaba por el Río de la Plata en su primera, inhallable traducción. "Es un libro clásico de viajes, género cultivado en su época por los escritores más famosos del mundo", escribió Bernardo Kordon en su nueva traducción (1991, Legasa, también inhallable hoy) de esta obra injustamente ninguneada. Porque su autor, Albert Londres (1864-1932), no fue (para alguna rara enciclopedia; la mayoría ni consigna su nombre) más que un simple periodista que murió cuando abandonó un bote salvavidas para volver al barco en llamas donde se había olvidado los originales de un nuevo libro.

Kordon le da otro lugar: "Además de viajero profesional era un investigador de la sociedad francesa en sus situaciones límites. A él se debe –en su libro *Au bagne*– la confrontación de esa sociedad hipócrita –la Francia de entonces– con un sistema carcelario que solamente admitía comparaciones con las dictaduras tropicales. Del mismo modo *El camino de Buenos Aires* le sirvió a Albert Londres para demostrar la falsedad del orgullo de esa sociedad francesa que se exponía al mundo como perfecta. Pues para Albert Londres, ese camino –*La trata de blancas*, según subtitula al libro– no tenía otra causa que la miseria popular imperante en Francia (y en Polonia), correspondiendo por cierto con esa otra terrible miseria que crecía como un cáncer en la Argentina: la miseria sexual".

Crónicas deliciosas sobre las *franchuchas* (según el original francés, adecuadamente traducidas como *franchutas*, nombre que toma el capítulo diez, donde se lee:

"¡Buenos Aires!

Desembarcan todos los materiales indispensables para la construcción de una inmensa ciudad en parto.

¡Todo!

Solamente falta lo más indispensable.

¡La mujer!

Las herramientas, las máquinas, las puntas sobre los cascos militares eran alemanes. Los ferrocarriles, la ropa, el pepinillo a la mostaza eran ingleses. El automóvil, la hoja de afeitar y la mala educación eran norteamericanos, el peón italiano, el mozo español, el lustrabotas sirio.

La mujer era francesa. ¡Franchutas!

(...)

Ellas no llegaron en las grupas de los caballos de guerra de San Martín y de Alvear, es todo lo que se les puede reprochar. Esos generales han declarado la Independencia, el ejército de las Gallinas las ha mantenido. ¿Qué hubiesen hecho sin ellas los conquistadores de esas nuevas tierras? Ellas les trajeron, si no el amor, al menos sus mentiras. ¡Y hay tan bellas mentiras!

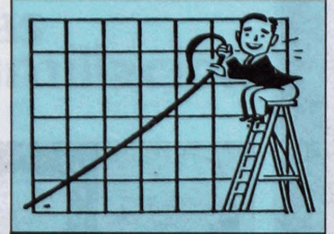
Los generales libertadores tienen sus estatuas, sus caballos tienen las suyas para la ocasión. (...) Nueva ingratitud: la Gallina no tiene la suya. La reclama. Y esto en nombre de Francia y la justicia.

Será un mármol blanco y sin ninguna mancha. Levantada a la salida del puerto para que los recién llegados puedan saludarla antes que a ninguna otra cosa.

Justamente hay un buen terreno libre frente a la entrada del nuevo correo. Retengo bien el emplazamiento. Así nuestra hermana estará entre Cristóbal Colón que descubrió el continente y San Martín que descubrió la libertad. Ella, nuestra querida muchacha, descubrió la Argentina.

Se la verá, la pantorrilla agradable y la mirada fatigada, pero tan corajuda.

Por supuesto, un refrán en el bajo relieve: *¡A LA FRANCHUTA! El pueblo argentino reconocido.*"



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos. Esta semana, en Fausto.

Ficción

1. **El alquimista,** Paulo Coelho (Planeta, $ 14)
2. **La princesa federal,** María Rosa Lojo (Planeta, $ 15)
3. **La vida ese paréntesis,** Mario Benedetti (Seix Barral, $ 14)
4. **Plata quemada,** Ricardo Piglia (Planeta, $ 17)
5. **Cuentos para pensar,** Jorge Bucay (Nuevo Extremo, $ 18)
6. **La quinta montaña,** Paulo Coelho (Planeta, $ 15)
7. **La invención de la soledad,** Paul Auster (Anagrama, $ 9,50)
8. **Afrodita,** Isabel Allende (Sudamericana, $ 24,90)
9. **Nosotras que nos queremos tanto,** Marcela Serrano (Alfaguara, $ 20)
10. **La matriz del infierno,** Marcos Aguinis (Sudamericana, $ 22)

No Ficción

1. **El país de las maravillas,** Mempo Giardinelli (Planeta, $ 20)
2. **El grito sagrado,** Pacho O'Donnell (Sudamericana, $ 14)
3. **El caballero de la armadura oxidada,** Robert Fischer (Obelisco, $ 9,50)
4. **Agustín P. Justo,** Luciano de Privitellio (Fondo de Cultura Económica, $ 15)
5. **Historia del arte argentino,** Jorge López Anaya (Emecé, $ 22)
6. **El código secreto de la Biblia,** Michael Drosnin (Planeta, $ 18)
7. **El oro nazi,** Jean Ziegler (Planeta, $ 22)
8. **Los argentinos por la boca mueren,** Carlos Ulanovsky (Planeta, $ 12)
9. **La emancipación argentina y americana,** Félix Luna (Planeta, $ 12)
10. **El amor inteligente,** Enrique Rojas (Temas de Hoy, $ 17)

¿Por qué se venden estos libros?

Tal vez menos representativa que el cálculo sobre las ventas de muchas librerías, pero más confiable, la lista de best-sellers de esta semana corresponde a la cadena *Fausto*, donde Judith del Valle, del área de Ventas, recuerda que para interpretarla correctamente no hay que olvidar que marzo es "plena temporada de textos". La venta de libros escolares influye, por lo tanto, en las columnas de ficción y no ficción: este mes, la prioridad son los libros para los estudiantes. "No obstante, se puede rescatar un crecimiento de la demanda de los títulos de ficción, que avanza sobre la demanda más habitual de los demás", agrega Del Valle.

La tentación y la ética



EXPEDIENTE LADY DI
Varios autores
El País/Aguilar, Madrid, 1997
164 páginas, $ 20

Susana Viau



Cinco periodistas, un político y un escritor dicen responder a un puñado de preguntas de portada: ¿Hacia una Gran Bretaña republicana?; ¿Los periodistas utilizan o son utilizados?; ¿Diana Spencer, santa o demonio? Para eso, el diario *El País* echa al ruedo a tres de sus firmas más notorias –Lola Galán, Juan Carlos Gumucio y Soledad Gallego Díaz– y coopta a un cuarto, Jimmy Burns, de la plantilla del *Financial Times*, autor de *Maradona, la mano de Dios*. Del prólogo de *Expediente Lady Di* da cuenta Javier Pradera, director del periódico que marcó la transición.

Será él quien señale la dirección en que van a moverse los trabajos y a adelantar que, al final del camino, los periodistas deberán encontrarse consigo mismos o, al menos, darse de boca con un debate que los involucra y por momentos los acusa. El derecho a la intromisión en la vida privada, los límites de la libertad de informar, la frontera difusa que separa la pura verdad del tono amarillo que por algo es sinónimo de *tabloid*. En definitiva, sobre una profesión que "en demasiadas ocasiones patrimonializa en beneficio propio el derecho de una sociedad a estar informada de asuntos relevantes para el interés público".

Al margen del tema en debate, siempre es reconfortante leer a un periodista que, como Pradera, sabe escribir con pulcritud envidiable lo que piensa o parte de lo que piensa. Pero el prólogo mismo es la evidencia de la imposibilidad de eludir la tentación y caer en la trampa que los medios tienden a quienes circulan por ellos. En no pocos párrafos Pradera deja supurar los resentimientos de una disputa empresarial: la que mantienen los propietarios de *El País* con los dueños de *El Mundo*, un *tabloid* que le complicó la vida al PSOE y al avance del multimedio que *El País* integra. En un escalón inferior, el propio Pradera y Pedro J. Ramírez –director de *El Mundo*, e inmortalizado por la filmación subrepticia de un video de porno shop– asumen esa pugna.

"Guste o no a los políticos, a las estrellas de cine y a los demás famosos de ese firmamento (incluidos los periodistas célebres), la luz de los focos, voluntariamente asumida, implica costes para la vida privada", dice Pradera, y alude a "las oscuras connivencias entre la prensa amarilla y el mundo conservador en Gran Bretaña, aspecto del problema que merece ser meditado en España": si esos dardos no apuntan al publicitado trasero de "Pedro J.", que venga Dios y lo diga. Y si esto no es "patrimonializar en beneficio propio", que el Señor lo aclare, de paso.

De todos modos, la inteligencia de Pradera vale la misa. Como la vale el artículo de Soledad Gallego Díaz, una reflexión que ilustra con buenos ejemplos el conflicto sobre el derecho mediático. También Paul Preston, académico pleno en España y de número en la British Academy, sale airoso de los interrogantes preliminares. Y cuando uno comienza a creer que va a llevarse la gran desilusión con Guillermo Cabrera Infante y su "Pavana para una Inglesa Difunta", cuando empieza a intuir que el cubano se pasa de gracioso con el tratamiento racista de los gustos orientales de los Al Fayed y las palmeras en Harrod's, se encuentra con un delicioso y amargo retrato del momento, de la "Firm" –la Casa Windsor, según Diana Spencer– e, incluso, del divino cadáver.

El resto (Gumucio, Galán y Burns) no pasan de la crónica extensa que no pudieron hacer aquel día inolvidable, cuando el mundo se despertó con la imagen del Mercedes estrellado contra los pilares del Puente del Alma. No es reprochable. Los sucesos de París dejaron a los periodistas una enseñanza no codificable en los manuales de ética: que los gustos hay que dárselos en vida.♣



CRUZANDO EL PARAISO
Sam Shepard
Anagrama, Barcelona, 1997
263 páginas $ 22

Rodrigo Fresán

Hay dos Sam Shepard. Por un lado están el buen guionista de *París/Texas*; el privilegiado observador de una cultura alternativa (amigo de Bob Dylan, Patti Smith, Robert Mapplethorpe); el actor tan primal como interesante de *Días de gloria*, *Elegidos por la gloria* y *Voyager*, y el autor de teatro de algunas de sus demasiadas obras de teatro.

Por otro lado están el Sam Shepard que dice cosas como "Woody Allen no sabe nada de dirigir actores" (luego de que, claro, Allen decidiera reemplazarlo en la filmación de *Septiembre* por más que ello significara filmar de nuevo media película); el líder de un grupo de rock llamado los Holy Modal Bounders; el patético constructor de su propia leyenda western (el Gary Cooper diet-existencialista que aparece en la tapa de *Esquire* con ceño fruncido modelo "yo-no-soy-sólo-una-carabonita"); y, sí, el autor de engendros como *Crónicas de motel*, *Luna halcón* y, ahora, *Cruzando el paraíso*.

En realidad no es tan grave. Las miniaturas del nuevo de Sam –me niego a llamarlas relato por respeto a un género que, como lector, me dio y me seguirá dando demasiadas alegrías– son legibles, correctas y no estarían de más en la carpeta de algún alumno aventajado de taller literario. El verdadero problema de *Cruzando el paraíso* está en la solapa –con noticia biográfica del autor– y en la contratapa. Así, el auténtico despropósito no tiene que ver con eso de que Shepard hace sino con la consideración de los otros por eso que Shepard hizo.

Vayamos por partes. Ahí –bajo foto de hombre curtido y fotogénico– se nos dice que Shepard es considerado "el sucesor de Tennessee Williams". ¿Perdón? Mejor pensar en Shepard como en el perfecto personaje para una obra de Tennessee Williams: un cowboy de cabotaje que depende todo el tiempo de, sí, "la amabilidad de los extraños". Y está visto que los

¿Quién dijo hipertexto?



TEORIA DEL HIPERTEXTO
George P. Landow
(compilador)
Paidós, Barcelona, 1998
424 páginas, $ 39

Gabriela Borgna

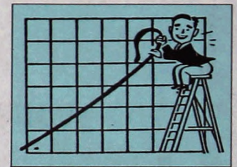
Hipertexto. La palabra suena fea, a superhéroe literario. Pero cualquiera que navegue por Internet la ha experimentado, aunque quizá sin saber definirla: clickear en determinada palabra y desplegar sobre la pantalla el texto escondido bajo ella. Para peor, parece que estamos en "la edad del hipertexto", según subtitula su artículo que él mismo ha compilado para este volumen el británico George Landow, profesor de Historia del Arte en Brown University. Este texto se despliega plural y ecléctico en la selección de los autores y en los abordajes de temas tan diversos como ordenadores, política y democracia, las nuevas formas de pensar, escribir y leer en una computadora, la pedagogía y la teoría crítica apuntada hacia la literatura y sus retóricas.

Hipertexto hoy, entonces: tecnología informática que consiste en bloques de texto individuales con enlaces electrónicos. Si alguien escucha en esa definición un eco de la intertextualidad de Julia Kristeva, la diversidad de voces de Mijail Bajtin, las redes de poder de Michel Foucault y el pensamiento nómada de Gilles Deleuze y Félix Guattari, tendrá razón, postula Landow. En su trabajo, la escritura se encierra en los límites de la especialidad y sólo quienes la transiten entenderán de qué se habla; pero en otros de los artículos de *Teoría del hipertexto* –como los desopilantes "Sócrates en el laberinto", de David Kolb, y "Las advertencias de Miranda", de Gregory Ulmer–, los abordajes más amplios permiten la comprensión de los neófitos y el goce de los iniciados.

En el ensayo de Kolb (alias elegido por el profesor de Filosofía Charles Dana, de Bates College), el pensamiento discurre por las dificultades del filósofo contemporáneo que debe lidiar simultáneamente con Heidegger, su propio pensamiento y cómo inscribir este pensar –hijo de una tradición aparentemente caduca– en un hipertexto que circule por la red de redes y ya no pueda ser recibido como una obra cerrada.

El escrito de Ulmer, catedrático de la Universidad de Florida, se anuncia como un experimento en hiperretórica que arranca con la recuperación de la tradición narrativa del policial negro norteamericano, se explaya largamente en la génesis constitucional de la Declaración Miranda: "Tiene derecho a permanecer callado. Si habla, todo lo que diga podrá ser usado en su contra en una corte. Tiene derecho a un abogado. Si no puede pagarlo, el Estado se lo proveerá". Mientras tanto, riza el rizo incluyendo en su supuesto pensamiento errático al filósofo Wittgenstein, la actriz brasileña Carmen Miranda, la publicidad gráfica de una empresa informática cuya fotografía ilustra el eufemístico tercer grado para arrancar una confesión (tormento y ordalía en la Inquisición, torturas según la Declaración Universal de los Derechos del Hombre) y el Miranda que originó aquel estatuto jurídico-policial dentro del sistema norteamericano: un chicano iletrado que fue sentenciado por un crimen que no cometió pero que confesó porque no supo entender la retórica inglesa.

En el área de la crítica, los estudios apelan desde Ludwig Wittgenstein (Gunnar Liestol) a Paul Auster (Mireille Rosello), desde la no linealidad (Espen Aarseth) hasta las narraciones interactivas (J. Yellowlees Douglas). En la de la política, desde Jürgen Habermas (Charles Ess) a Deleuze-Guattari (Stuart Maulthrop). El resultado del conjunto es una confirmación de los supuestos de los autores y, de yapa, la formulación de nuevos interrogantes –como en el final clásico de las novelas negras– sobre quién ejerce qué desde cuál lugar de poder.♣



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos. Esta semana, en Fausto.

Ficción

1. El alquimista,
Paulo Coelho
(Planeta, $ 14)

2. La princesa federal,
María Rosa Lojo
(Planeta, $ 15)

3. La vida ese paréntesis,
Mario Benedetti
(Seix Barral, $ 14)

4. Plata quemada,
Ricardo Piglia
(Planeta, $ 17)

5. Cuentos para pensar,
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 18)

6. La quinta montaña,
Paulo Coelho
(Planeta, $ 15)

7. La invención de la soledad,
Paul Auster
(Anagrama, $ 9,50)

8. Afrodita,
Isabel Allende
(Sudamericana, $ 24,90)

9. Nosotras que nos queremos tanto,
Marcela Serrano
(Alfaguara, $ 20)

10. La matriz del infierno,
Marcos Aguinis
(Sudamericana, $ 22)

No Ficción

1. El país de las maravillas,
Mempo Giardinelli
(Planeta, $ 20)

2. El grito sagrado,
Pacho O'Donnell
(Sudamericana, $ 14)

3. El caballero de la armadura oxidada,
Robert Fischer
(Obelisco, $ 9,50)

4. Agustín P. Justo,
Luciano de Privitellio
(Fondo de Cultura Económica, $ 15)

5. Historia del arte argentino,
Jorge López Anaya
(Emecé, $ 22)

6. El código secreto de la Biblia,
Michael Drosnin
(Planeta, $ 18)

7. El oro nazi,
Jean Ziegler
(Planeta, $ 22)

8. Los argentinos por la boca mueren,
Carlos Ulanovsky
(Planeta, $ 12)

9. La emancipación argentina y americana,
Félix Luna
(Planeta, $ 12)

10. El amor inteligente,
Enrique Rojas
(Temas de Hoy, $ 17)

¿Por qué se venden estos libros?

Tal vez menos representativa que el cálculo sobre las ventas de muchas librerías, pero más confiable, la lista de best-sellers de esta semana corresponde a la cadena *Fausto*, donde Judith del Valle, del área de Ventas, recuerda que para interpretarla correctamente no hay que olvidar que marzo es "plena temporada de textos". La venta de libros escolares influye, por lo tanto, en las columnas de ficción y no ficción: este mes, la prioridad son los libros para los estudiantes. "No obstante, se puede rescatar un crecimiento de la demanda de los títulos de ficción, que avanza sobre la demanda más habitual de los demás", agrega Del Valle.

La tentación y la ética



EXPEDIENTE LADY DI
Varios autores
El País/Aguilar, Madrid, 1997
164 páginas, $ 20

Susana Viau

Cinco periodistas, un político y un escritor dicen responder a un puñado de preguntas de portada: ¿Hacia una Gran Bretaña republicana?; ¿Los periodistas utilizan o son utilizados?; ¿Diana Spencer, santa o demonio? Para eso, el diario *El País* echa al ruedo a tres de sus firmas más notorias –Lola Galán, Juan Carlos Gumucio y Soledad Gallego Díaz– y coopta a un cuarto, Jimmy Burns, de la plantilla del *Financial Times*, autor de *Maradona, la mano de Dios*. Del prólogo de *Expediente Lady Di* da cuenta Javier Pradera, director del periódico que marcó la transición.

Será él quien señale la dirección en que van a moverse los trabajos y a adelantar que, al final del camino, los periodistas deberán encontrarse consigo mismos o, al menos, darse de boca con un debate que los involucra y por momentos los acusa. El derecho a la intromisión en la vida privada, los límites de la libertad de informar, la frontera difusa que separa la pura verdad del tono amarillo que por algo es sinónimo de *tabloid*. En definitiva, sobre una profesión que "en demasiadas ocasiones patrimonializa en beneficio propio el derecho de una sociedad a estar informada de asuntos relevantes para el interés público".

Al margen del tema en debate, siempre es reconfortante leer a un periodista que, como Pradera, sabe escribir con pulcritud envidiable lo que piensa o parte de lo que piensa. Pero el prólogo mismo es la evidencia de la imposibilidad de eludir la tentación y caer en la trampa que los medios tienden a quienes circulan por ellos. En no pocos párrafos Pradera deja supurar los resentimientos de una disputa empresarial: la que mantienen los propietarios de *El País* con los dueños de *El Mundo*, un *tabloid* que le complicó la vida al PSOE y al avance del multimedio que *El País* integra. En un escalón inferior, el propio Pradera y Pedro J. Ramírez –director de *El Mundo*, e inmortalizado por la filmación subrepticia de un video de porno shop– asumen esa pugna.



"Guste o no a los políticos, a las estrellas de cine y a los demás famosos de ese firmamento (incluidos los periodistas célebres), la luz de los focos, voluntariamente asumida, implica costes para la vida privada", dice Pradera, y alude a "las oscuras connivencias entre la prensa amarilla y el mundo conservador en Gran Bretaña, aspecto del problema que merece ser meditado en España": si esos dardos no apuntan al publicitado trasero de "Pedro J.", que venga Dios y lo diga. Y si esto no es "patrimonializar en beneficio propio", que el Señor lo aclare, de paso.

De todos modos, la inteligencia de Pradera vale la misa. Como la vale el artículo de Soledad Gallego Díaz, una reflexión que ilustra con buenos ejemplos el conflicto sobre el derecho mediático. También Paul Preston, académico pleno en España y de número en la British Academy, sale airoso de los interrogantes preliminares. Y cuando uno comienza a creer que va a llevarse la gran desilusión con Guillermo Cabrera Infante y su "Pavana para una Inglesa Difunta", cuando empieza a intuir que el cubano se pasa de gracioso con el tratamiento racista de los gustos orientales de los Al Fayed y las palmeras en Harrod's, se encuentra con un delicioso y amargo retrato del momento, de la "Firm" –la Casa Windsor, según Diana Spencer– e, incluso, del divino cadáver.

El resto (Gumucio, Galán y Burns) no pasan de la crónica extensa que no pudieron hacer aquel día inolvidable, cuando el mundo se despertó con la imagen del Mercedes estrellado contra los pilares del Puente del Alma. No es reprochable. Los sucesos de París dejaron a los periodistas una enseñanza no codificable en los manuales de ética: que los gustos hay que dárselos en vida.♣

Deja de tocarla, Sam

CRUZANDO EL PARAISO
Sam Shepard
Anagrama, Barcelona, 1997
263 páginas $ 22

Rodrigo Fresán

Hay dos Sam Shepard. Por un lado están el buen guionista de *París/Texas*; el privilegiado observador de una cultura alternativa (amigo de Bob Dylan, Patti Smith, Robert Mapplethorpe); el actor tan primal como interesante de *Días de gloria*, *Elegidos por la gloria* y *Voyager*; y el autor de teatro de algunas de sus demasiadas obras de teatro.

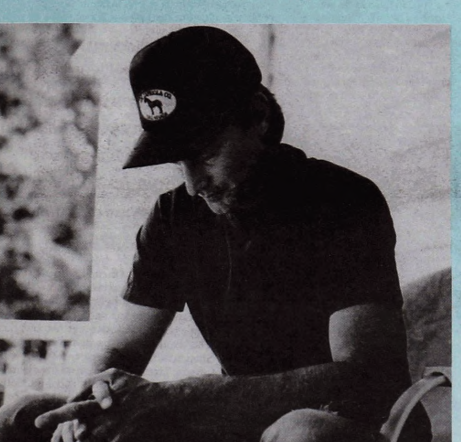
Por otro lado están el Sam Shepard que dice cosas como "Woody Allen no sabe nada de dirigir actores" (luego de que, claro, Allen decidiera reemplazarlo en la filmación de *Septiembre* por más que ello significara filmar de nuevo media película); el líder de un grupo de rock llamado los Holy Modal Bounders; el patético constructor de su propia leyenda western (el Gary Cooper diet-existencialista que aparece en la tapa de *Esquire* con ceño fruncido modelo "yo-no-soy-sólo-una-cara-bonita"); y, sí, el autor de engendros como *Crónicas de motel*, *Luna balcón* y, ahora, *Cruzando el paraíso*.

En realidad no es tan grave. Las miniaturas del nuevo de Sam –me niego a llamarlas relato por respeto a un género que, como lector, me dio y me seguirá dando demasiadas alegrías– son legibles, correctas y no estarían de más en la carpeta de algún alumno aventajado de taller literario. El verdadero problema de *Cruzando el paraíso* está en la solapa –con noticia biográfica del autor– y en la contratapa. Así, el auténtico despropósito no tiene que ver con eso de que Shepard hace sino con la consideración de los otros por eso que Shepard hizo.

Vayamos por partes. Ahí –bajo foto de hombre curtido y fotogénico– se nos dice que Shepard es considerado "el sucesor de Tennessee Williams". ¿Perdón? Mejor pensar en Shepard como en el perfecto personaje para una obra de Tennessee Williams: un cowboy de cabotaje que depende todo el tiempo de, sí, "la amabilidad de los extraños". Y está visto que los extraños son muy amables con Sam.

El delirio digno de Blanche Dubois aumenta y hace erupción en la contratapa. Ya saben: no discutiré opiniones ajenas y por lo tanto respetables (la del *Sunday Times*; la del *Literary Review*; la del *New York Times*; aunque la del *Times Literary Suplement* cuya definición de "una especie de elípticas Variaciones Goldberg del realismo sucio" me parece una falta de respeto a las memorias de Glenn Gould y de Raymond Carver); pero sí ciertas irresponsables ligerezas del texto de la editorial porque no conozco a su autor. Así, varios clásicos de la nada funcionando como instrucciones acaso imprescindibles para leer al Pavo Shepard: "cronista de la América más desolada y profunda"; "hay que leer este magnífico libro como una travesía por el paraíso perdido de la propia vida que va quedando atrás" (¿lo qué?); "como el mosaico de una biografía que se muestra y se oculta, con un narrador y protagonista que sin decir nunca de una manera terminante 'esto es ficción', o 'esto es real', se desnuda ante sus lectores en un sobrecogedor juego de seducción literaria"; y –muy importante– "un libro seductor y enigmático, que se propone como ficción pero que puede leerse a contraluz como la novela de la vida de Shepard".

Yo leí el libro –hice, incluso, un esfuerzo extra para hacerlo como si se tratara de "una travesía por el bla bla bla"–; me pregunté acerca de lo que sería verdad o ficción y, al descubrir que nada me preocupaba menos, probé con sostener el libro a contraluz a ver qué pasaba. No pasó gran cosa y, por las dudas, cerré el coso antes de que Shepard empezara a desnudarse ante mí en un sobrecogedor juego de seducción literaria.



SAM SHEPARD, HOMBRE CURTIDO Y FOTOGÉNICO, INTENTA CRUZAR EL PARAÍSO PERO APENAS LOGRA DISIMULAR EL INTRANSITABLE INFIERNO DEL ABURRIMIENTO.

Ahora en serio: la ficción de Shepard no es seria. Y a la hora de la Prosa Marlboro me quedo con gente como el gran patriarca Norman Maclean; o con James Crumley, Thomas McGuane, William Kitteredge, Jim Harrison y Rick Bass; o –por qué no– prefiero ir a golpearle la puerta a Papi Hemingway, quien después de todo es el legítimo inventor de la maniobra de escritor como personaje de sí mismo. Así le fue, de todos modos. Pero antes se hizo un tiempito para escribir libros que no necesitaban ni necesitan ser leídos a contraluz para ser justamente apreciados.

Los más de "cuarenta textos muy sugerentes" no funcionan como esquirlas y tampoco como granada. Los "cuentos espléndidos", los "diálogos enardecidos o desesperados" que "no son sino historias verdaderas donde se filtra entre líneas la intensidad de lo vivido..." se leen y se olvidan con esa velocidad pasmosa de lo predecible y vacío: literatura big-mac elevada a la categoría de *grand-cuisine* por prepotencia de hipnosis y malentendido crítico. Es entonces cuando se comprende que Shepard es, en realidad, el perfecto escritor para gente que no lee, que lee poco o que -peor todavía– le gusta leer cortito y fácil y, al mismo tiempo, sentirse *cool* sin demasiado esfuerzo. Quien quiera apreciar la pequeña obra de un gran escritor –también ligado a la *Montana School of Writing* norteamericana, esa pandilla de epifanistas de la pesca con trucha, predicadores forajidos y naturalistas del ácido más arriba mencionados– hará bien en buscar y encontrar los libros de Richard Brautigan. Este santo experto en el arte del koan/haiku/ficción súbita occidental supo ser editado por Anagrama en sus inicios, y sus mejores páginas –contenidas en dos libros titulados *Trout Fishing in America* y *Revenge of the Lawn*– es a las que quiere, y no puede parecerse, Sam Shepard en su paraíso solipsista que no hace más que disimular el intransitable infierno del aburrimiento. Hay diferencias, claro: Brautigan se suicidó a principios de los '80 casi en la ruina –luego de haber gozado de los favores tan dulces como peligrosos del lector de *campus* universitario– y desesperado por la angustia de haberse contagiado un herpes. Todo parece indicar que tenemos Sam Shepard para rato.

Como concluye la tía Mellie en el relato que le da título al libro: "Sé que me estáis mirando. Adelante, miradme. No hay nada que ver".

Tú lo has dicho, tía Mellie.♣

CALLA MEMORIA

Anécdotas literarias que pocos quieren recordar

Se suele creer que los autores consagrados nunca fueron rechazados. Se suele creer que los grandes editores saben descubrir nuevos talentos en oscuras buhardillas y, sobre todo, que nunca rechazan un texto valioso. Error. La mayoría de los grandes escritores alguna vez recibieron un rotundo "¡No!" y famosos sellos se perdieron obras importantes. Pierre Boullee, a vuelta de correo, recibió junto con los originales de *Un puente sobre el río Kwai* una notita que se limitaba a decir: "Un libro muy malo". J. G. Ballard (foto), por su parte, fue calificado por quien leyó *Crash* como "un demente que está más allá de cualquier ayuda psiquiátrica".

"No pude leer este libro –esto es, mis ojos se rehusaron a mirar las páginas y a absorber el sentido, o lo que sustituya el sentido en este tipo de cosa... Sospecho que la verdadera falla en estas novelas, si me preocupara por leerlas detenidamente, sería simple estupidez. No tiene objeto publicarlas aquí; el mal gusto del público norteamericano no coincide aún con el mal gusto de la vanguardia francesa." ¿La intransitable lectura? *Molloy* y *Malone dies*, de Samuel Beckett.

Algunos rechazaron los manuscritos en nombre de la moral y las buenas costumbres. Es el caso de *Lolita*, de Nabokov: "Debe haber sido contado, y probablemente así sea, a un psicoanalista, y ha sido elaborado como una novela que contiene una escritura maravillosa, pero nauseabunda, hasta para un ferviente freudiano. Para el público, será desagradable. No venderá, y hará un daño inconmesurable en una reputación en crecimiento... Me perturba pensar que el escritor haya pedido que esto sea publicado. No veo de qué forma podría ayudar su publicación ahora. (Haciendo alusión al prólogo apócrifo del libro) Recomiendo que lo entierre debajo de una piedra por doscientos años".

Mientras que quien leyó *Santuario*, de William Faulkner, estaba más preocupado por su persona: "Dios mío, no puedo publicar esto. Los dos iríamos a la cárcel".

Otros lectores profesionales se internan en consejos, como el que recibió *A este lado del paraíso*, de F. Scott Fitzerald: "... la historia no parece avanzar hacia una conclusión; ni la carrera del héroe ni su carácter son mostrados de forma que justifique llegar a un final... Nos parece, en síntesis, que la historia no culmina en nada..."

Correspondiendo con la imagen que se ha generalizado en la industria, también hubo quienes se justificaron a nivel de inversión. Así, *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce, no funcionó porque "no es posible tener una audiencia inteligente en tiempos de guerra". O excusas del tipo: "La chica no tiene, me parece a mí, una percepción o sentimiento especial que eleve al libro por sobre el nivel de curiosidad". ¿La chica? Ana Frank. ¿El libro? Su *Diario*.

Pero el comentario más sincero de todos fue para *Unpublished Stories Collection*, en el que aconsejaban a Harry Crews: "Quémalo, hijo, quémalo. El fuego es un gran refinador".

P. M.

¿Quién dijo hipertexto?



TEORIA DEL HIPERTEXTO
George P. Landow
(compilador)
Paidós, Barcelona, 1998
424 páginas, $ 39

Gabriela Borgna

Hipertexto. La palabra suena fea, a superhéroe literario. Pero cualquiera que navegue por Internet la ha experimentado, aunque quizá sin saber definirla: clickear en determinada palabra y desplegar sobre la pantalla el texto escondido bajo ella. Para peor, parece que estamos en "la edad del hipertexto", según subtitula su artículo que él mismo ha compilado para este volumen el británico George Landow, profesor de Historia del Arte en Brown University. Este texto se despliega plural y ecléctico en la selección de los autores y en los abordajes de temas tan diversos como ordenadores, política y democracia, las nuevas formas de pensar, escribir y leer en una computadora, la pedagogía y la teoría crítica apuntada hacia la literatura y sus retóricas.

Hipertexto hoy, entonces: tecnología informática que consiste en bloques de texto individuales con enlaces electrónicos. Si alguien escucha en esa definición un eco de la intertextualidad de Julia Kristeva, la diversidad de voces de Mijail Bajtin, las redes de poder de Michel Foucault y el pensamiento nómada de Gilles Deleuze y Félix Guattari, tendrá razón, postula Landow. En su trabajo, la escritura se encierra en los límites de la especialidad y sólo quienes la transiten entenderán de qué se habla; pero en otros de los artículos de *Teoría del hipertexto* –como los desopilantes "Sócrates en el laberinto", de David Kolb, y "Las advertencias de Miranda", de Gregory Ulmer–, los abordajes más amplios permiten la comprensión de los neófitos y el goce de los iniciados.

En el ensayo de Kolb (alias elegido por el profesor de Filosofía Charles Dana, de Bates College), el pensamiento discurre por las dificultades del filósofo contemporáneo que debe lidiar simultáneamente con Heidegger, su propio pensamiento y cómo inscribir este pensar –hijo de una tradición aparentemente caduca– en un hipertexto que circule por la red de redes y ya no pueda ser recibido como una obra cerrada.

El escrito de Ulmer, catedrático de la Universidad de Florida, se anuncia como un experimento en hiperretórica que arranca con la recuperación de la tradición narrativa del policial negro norteamericano, se explaya largamente en la génesis constitucional de la Declaración Miranda: "Tiene derecho a permanecer callado. Si habla, todo lo que diga podrá ser usado en su contra en una corte. Tiene derecho a un abogado. Si no puede pagarlo, el Estado se lo proveerá". Mientras tanto, riza el rizo incluyendo en su supuesto pensamiento errático al filósofo Wittgenstein, la actriz brasileña Carmen Miranda, la publicidad gráfica de una empresa informática cuya fotografía ilustra el eufemístico tercer grado para arrancar una confesión (tormento y ordalía en la Inquisición, torturas según la Declaración Universal de los Derechos del Hombre) y el Miranda que originó aquel estatuto jurídico-policial dentro del sistema norteamericano: un chicano iletrado que fue sentenciado por un crimen que no cometió pero que confesó porque no supo entender la retórica inglesa.

En el área de la crítica, los estudios apelan desde Ludwig Wittgenstein (Gunnar Liestol) a Paul Auster (Mireille Rosello), desde la no linealidad (Espen Aarseth) hasta las narraciones interactivas (J. Yellowlees Douglas). En la de la política, desde Jürgen Habermas (Charles Ess) a Deleuze-Guattari (Stuart Maulthrop). El resultado del conjunto es una confirmación de los supuestos de los autores y, de yapa, la formulación de nuevos interrogantes –como en el final clásico de las novelas negras– sobre quién ejerce qué desde cuál lugar de poder.♣

UN RECUERDO DE MAUD MANNONI

María Moreno

El nombre o el gusto de la pera

Maud Mannoni, quizá la última *chamana* del psicoanálisis luego de Françoise Dolto, murió en París el 13 de marzo. Al igual que Coco Chanel, lo hizo en domingo y a causa de un infarto. "Conocí a Maud, que me impresionó hondamente. Liberada, femenina, muy inteligente y perspicaz (encanto de los seres cuya libertad interior se presiente, quizá el mayor de todos los encantos)": así retrata Octave Mannoni en su diario a la que luego fuera su mujer y con quien fundara una fecunda conyugalia psicoanalítica.

Esa impresión a primera vista de *libertad interior* fue casi una profecía. Maud Mannoni realizó una obra que se asocia con la palabra "invención". Y fue esa libertad la que le permitió vigorizar el psicoanálisis francés de cuño lacaniano con los hallazgos de la antipsiquiatría inglesa, enfrentarse a los supuestos de la pedagogía y de la administración de las instituciones de rehabilitación psiquiátrica y, al mismo tiempo, mantener férreamente unidos teoría, práctica clínica y política. *El niño retrasado y su madre*, *La primera entrevista con el psicoanalista*, *El psiquiatra, su loco y el psicoanálisis* y *La educación imposible* revelan una heterodoxia tan alejada del eclecticismo irresponsable como de la obediencia debida a los alineamientos de determinada política psicoanalítica. Una frase de Mao-tsé Tung (citada en *La educación imposible*) podría ser su divisa: "Para adquirir conocimientos es preciso participar en la práctica que transforma la realidad. Para conocer el gusto de una pera hay que transformarla comiéndola".

En 1969 fundó la escuela experimental de Bonneuil-Marné, espacio para niños y jóvenes diagnosticados como psicóticos. Allí su investigación mostraba "cómo una enfermedad, aunque sea orgánica, puede adoptar una función en el otro (padre o cuidador), verse conferir un estatuto que ocasionará una alienación suplementaria del deficiente". En Bonneuil hay psiquiatras, psicoanalistas y pedagogos pero no pueden intervenir como tales. Su función es crear un "centro de vida", un pasaje entre el manicomio y el mundo, lejos de la maquinaria familiar.

Para fundar ese espacio Maud Mannoni y sus colaboradores buscaron la complicidad del pueblito: lograron que la policía no detuviera a los "locos" transgresores de la ley y que los habitantes, ante cualquier episodio de violencia, llamaran a la escuela y no a la policía. Persuadida de que la idea que uno se hace de un enfermo impide su visión, envió a Pierre, "vaticinado" futuro asesino, a una granja escuela de Inglaterra. El muchacho agredió a sus compañeros. De la granja se preguntó si *era* o no un loco. Mannoni respondió que no. Bajo una mirada que no lo cristalizó como psicótico, el muchacho replegó temporariamente sus síntomas. *La educación imposible* revela entre líneas una certeza literaria: los padres son patógenos.

Mannoni fundó en 1994 una institución, Espacio Psicoanalítico. Pero mientras muchos de sus camaradas lacanianos se embelesaron con la palabra *pera*, ella conoció su gusto, a lo Mao-tsé Tung, comiéndola.

Deja de tocarla, Sam

extraños son muy amables con Sam.

El delirio digno de Blanche Dubois aumenta y hace erupción en la contratapa. Ya saben: no discutiré opiniones ajenas y por lo tanto respetables (la del *Sunday Times*; la del *Literary Review*; la del *New York Times*; aunque la del *Times Literary Suplement* cuya definición de "una especie de elípticas Variaciones Goldberg del realismo sucio" me parece una falta de respeto a las memorias de Glenn Gould y de Raymond Carver); pero sí ciertas irresponsables ligerezas del texto de la editorial porque no conozco a su autor. Así, varios clásicos de la nada funcionando como instrucciones acaso imprescindibles para leer al Pavo Shepard: "cronista de la América más desolada y profunda"; "hay que leer este magnífico libro como una travesía por el paraíso perdido de la propia vida que va quedando atrás" (¿lo qué?); "como el mosaico de una biografía que se muestra y se oculta, con un narrador y protagonista que sin decir nunca de una manera terminante 'esto es ficción', o 'esto es real', se desnuda ante sus lectores en un sobrecogedor juego de seducción literaria"; y –muy importante– "un libro seductor y enigmático, que se propone como ficción pero que puede leerse a contraluz como la novela de la vida de Shepard".

Yo leí el libro –hice, incluso, un esfuerzo extra para hacerlo como si se tratara de "una travesía por el bla bla bla"–; me pregunté acerca de lo que sería verdad o ficción y, al descubrir que nada me preocupaba menos, probé con sostener el libro a contraluz a ver qué pasaba. No pasó gran cosa y, por las dudas, cerré el coso antes de que Shepard empezara a desnudarse ante mí en un sobrecogedor juego de seducción literaria.



SAM SHEPARD, HOMBRE CURTIDO Y FOTOGÉNICO, INTENTA CRUZAR EL PARAÍSO PERO APENAS LOGRA DISIMULAR EL INTRANSITABLE INFIERNO DEL ABURRIMIENTO.

Ahora en serio: la ficción de Shepard no es seria. Y a la hora de la Prosa Marlboro me quedo con gente como el gran patriarca Norman Maclean; o con James Crumley, Thomas McGuane, William Kitteredge, Jim Harrison y Rick Bass; o –por qué no– prefiero ir a golpearle la puerta a Papi Hemingway, quien después de todo es el legítimo inventor de la maniobra de escritor como personaje de sí mismo. Así le fue, de todos modos. Pero antes se hizo un tiempito para escribir libros que no necesitaban ni necesitan ser leídos a contraluz para ser justamente apreciados.

Los más de "cuarenta textos muy sugerentes" no funcionan como esquirlas y tampoco como granada. Los "cuentos espléndidos", los "diálogos enardecidos o desesperados" que "no son sino historias verdaderas donde se filtra entre líneas la intensidad de lo vivido..." se leen y se olvidan con esa velocidad pasmosa de lo predecible y vacío: literatura big-mac elevada a la categoría de *grand-cuisine* por prepotencia de hipnosis y malentendido crítico. Es entonces cuando se comprende que Shepard es, en realidad, el perfecto escritor para gente que no lee, que lee poco o que -peor todavía- le gusta leer cortito y fácil y, al mismo tiempo, sentirse *cool* sin demasiado esfuerzo. Quien quiera apreciar la pequeña obra de un gran escritor –también ligado a la *Montana School of Writing* norteamericana, esa pandilla de epifanistas de la pesca con trucha, predicadores forajidos y naturalistas del ácido más arriba mencionados– hará bien en buscar y encontrar los libros de Richard Brautigan. Este santo experto en el arte del koan/haiku/ficción súbita occidental supo ser editado por Anagrama en sus inicios, y sus mejores páginas –contenidas en dos libros titulados *Trout Fishing in America* y *Revenge of the Lawn*– es a las que quiere, y no puede parecerse, Sam Shepard en su paraíso solipsista que no hace más que disimular el intransitable infierno del aburrimiento. Hay diferencias, claro: Brautigan se suicidó a principios de los '80 casi en la ruina –luego de haber gozado de los favores tan dulces como peligrosos del lector de *campus* universitario– y desesperado por la angustia de haberse contagiado un herpes. Todo parece indicar que tenemos Sam Shepard para rato.

Como concluye la tía Mellie en el relato que le da título al libro: "Sé que me estáis mirando. Adelante, miradme. No hay nada que ver".

Tú lo has dicho, tía Mellie.♣



CALLA MEMORIA

Anécdotas literarias que pocos quieren recordar

Se suele creer que los autores consagrados nunca fueron rechazados. Se suele creer que los grandes editores saben descubrir nuevos talentos en oscuras buhardillas y, sobre todo, que nunca rechazan un texto valioso. Error. La mayoría de los grandes escritores alguna vez recibieron un rotundo "¡No!" y famosos sellos se perdieron obras importantes. Pierre Boullee, a vuelta de correo, recibió junto con los originales de *Un puente sobre el río Kwai* una notita que se limitaba a decir: "Un libro muy malo". J. G. Ballard (foto), por su parte, fue calificado por quien leyó *Crash* como "un demente que está más allá de cualquier ayuda psiquiátrica".

"No pude leer este libro –esto es, mis ojos se rehusaron a mirar las páginas y a absorber el sentido, o lo que sustituya el sentido en este tipo de cosa... Sospecho que la verdadera falla en estas novelas, si me preocupara por leerlas detenidamente, sería simple estupidez. No tiene objeto publicarlas aquí; el mal gusto del público norteamericano no coincide aún con el mal gusto de la vanguardia francesa." ¿La intransitable lectura? *Molloy* y *Malone dies*, de Samuel Beckett.

Algunos rechazaron los manuscritos en nombre de la moral y las buenas costumbres. Es el caso de *Lolita*, de Nabokov: "Debe haber sido contado, y probablemente así sea, a un psicoanalista, y ha sido elaborado como una novela que contiene una escritura maravillosa, pero nauseabunda, hasta para un ferviente freudiano. Para el público, será desagradable. No venderá, y hará un daño inconmesurable en una reputación en crecimiento... Me perturba pensar que el escritor haya pedido que esto sea publicado. No veo de qué forma podría ayudar su publicación ahora. (Haciendo alusión al prólogo apócrifo del libro) Recomiendo que lo entierre debajo de una piedra por doscientos años".

Mientras que quien leyó *Santuario*, de William Faulkner, estaba más preocupado por su persona: "Dios mío, no puedo publicar esto. Los dos iríamos a la cárcel".

Otros lectores profesionales se internan en consejos, como el que recibió *A este lado del paraíso*, de F. Scott Fitzerald: "... la historia no parece avanzar hacia una conclusión; ni la carrera del héroe ni su carácter son mostrados de forma que justifique llegar a un final... Nos parece, en síntesis, que la historia no culmina en nada..."

Correspondiendo con la imagen que se ha generalizado en la industria, también hubo quienes se justificaron a nivel de inversión. Así, *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce, no funcionó porque "no es posible tener una audiencia inteligente en tiempos de guerra". O excusas del tipo: "La chica no tiene, me parece a mí, una percepción o sentimiento especial que eleve al libro por sobre el nivel de curiosidad". ¿La chica? Ana Frank. ¿El libro? Su *Diario*.

Pero el comentario más sincero de todos fue para *Unpublished Stories Collection*, en el que aconsejaban a Harry Crews: "Quémalo, hijo, quémalo. El fuego es un gran refinador".

P. M.

UN RECUERDO DE MAUD MANNONI

María Moreno

El nombre o el gusto de la pera

Maud Mannoni, quizá la última *chamana* del psicoanálisis luego de Françoise Dolto, murió en París el 13 de marzo. Al igual que Coco Chanel, lo hizo en domingo y a causa de un infarto. "Conocí a Maud, que me impresionó hondamente. Liberada, femenina, muy inteligente y perspicaz (encanto de los seres cuya libertad interior se presiente, quizá el mayor de todos los encantos)": así retrata Octave Mannoni en su diario a la que luego fuera su mujer y con quien fundara una fecunda conyugalia psicoanalítica.

Esa impresión a primera vista de *libertad interior* fue casi una profecía. Maud Mannoni realizó una obra que se asocia con la palabra "invención". Y fue esa libertad la que le permitió vigorizar el psicoanálisis francés de cuño lacaniano con los hallazgos de la antipsiquiatría inglesa, enfrentarse a los supuestos de la pedagogía y de la administración de las instituciones de rehabilitación psiquiátrica y, al mismo tiempo, mantener férreamente unidos teoría, práctica clínica y política. *El niño retrasado y su madre, La primera entrevista con el psicoanalista, El psiquiatra, su loco y el psicoanálisis* y *La educación imposible* revelan una heterodoxia tan alejada del eclecticismo irresponsable como de la obediencia debida a los alineamientos de determinada política psicoanalítica. Una frase de Mao-tsé Tung (citada en *La educación imposible*) podría ser su divisa: "Para adquirir conocimientos es preciso participar en la práctica que transforma la realidad. Para conocer el gusto de una pera hay que transformarla comiéndola".

En 1969 fundó la escuela experimental de Bonneuil-Marné, espacio para niños y jóvenes diagnosticados como psicóticos. Allí su investigación mostraba "cómo una enfermedad, aunque sea orgánica, puede adoptar una función en el otro (padre o cuidador), verse conferir un estatuto que ocasionará una alienación suplementaria del deficiente". En Bonneuil hay psiquiatras, psicoanalistas y pedagogos pero no pueden intervenir como tales. Su función es crear un "centro de vida", un pasaje entre el manicomio y el mundo, lejos de la maquinaria familiar.

Para fundar ese espacio Maud Mannoni y sus colaboradores buscaron la complicidad del pueblito: lograron que la policía no detuviera a los "locos" transgresores de la ley y que los habitantes, ante cualquier episodio de violencia, llamaran a la escuela y no a la policía. Persuadida de que la idea que uno se hace de un enfermo impide su visión, envió a Pierre, "vaticinado" futuro asesino, a una granja escuela de Inglaterra. El muchacho agredió a sus compañeros. De la granja se preguntó si *era* o no un loco. Mannoni respondió que no. Bajo una mirada que no lo cristalizó como psicótico, el muchacho replegó temporariamente sus síntomas. *La educación imposible* revela entre líneas una certeza literaria: los padres son patógenos.

Mannoni fundó en 1994 una institución, Espacio Psicoanalítico. Pero mientras muchos de sus camaradas lacanianos se embelesaron con la palabra *pera*, ella conoció su gusto, a lo Mao-tsé Tung, comiéndola.



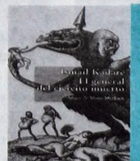
CONFIESO que no he leído

Deberes literarios pendientes. Hoy: Tomás Abraham.

El acto de cerrar un libro, una vez leído, lleva la satisfacción del deber cumplido. Y se abre, con el mismo gesto, la ansiedad de qué leer a continuación. Están los libros recién comprados, los recomendados y, también, aquellos cuya lectura se ha postergado una y otra y otra vez. Figuritas difíciles. El ensayista Tomás Abraham confiesa que sí, que hay un libro que lleva mucho tiempo esperándolo. No de su área, la filosofía, se entiende. "¿Uno que no haya leído todavía y que siempre quise leer?", repite la pregunta. De inmediato, el autor de *El último oficio de Nietzsche* responde –con seguridad–, que ese libro existe, que se llama *Paradiso*, y que fue escrito por José Lezama Lima.
¿Por qué posterga su lectura? "Sé que es importante y, en general, no hago lo que es importante". Sin embargo, a pesar de su rechazo por los consensos, ese libro no leído sigue despertando su curiosidad. ¿Cuál es el motivo importante que lo lleva a querer leer *Paradiso*? "Por el castellano que usa", es la breve excusa de Abraham. La encuentra mucho más que válida a la hora de decidir el material de lectura.
Cabe la posibilidad de que estos libros se presenten como un karma, un punto rojo en el *debe*; que aparezcan y reaparezcan una y otra vez, pero nunca en el momento oportuno. Cabe la posibilidad de que al mirar la biblioteca, o ir a la librería en busca de material de lectura, el libro en cuestión no figure ni siquiera en los archivos de la memoria. Y que sólo se haga notar una vez comenzado un nuevo libro.
Afortunadamente para el autor de *Las guerras del amor* no haber leído a Lezama Lima parece no preocuparlo. El fantasma de *Paradiso* no lo persigue, ni lo asalta mientras lee. "Yo no leo, estudio", se preocupa en dejar en claro, y agrega que, en mitad de su estudio, cuando se distrae, piensa que en algún momento va "a leer algo que hace mucho que quiero leer... Pero después sigo estudiando y me olvido".

P. M.

Por quién doblan las campanas



EL GENERAL DEL EJERCITO MUERTO
Ismaíl Kadaré
Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1997
298 páginas, $ 33

Juan Ignacio Boido

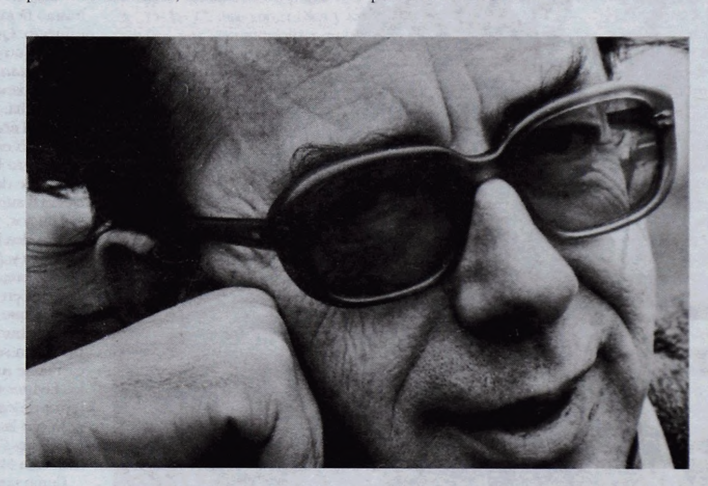
Partes de guerra desde el futuro indican que hacia la mitad del primer siglo del nuevo milenio la cantidad de seres humanos vivos en ese momento pasará a ser mayor que el número de muertos en la historia de la humanidad. Cálculo que, además de plantear en plena era espiritual evidentes problemas a la hora de pensar en la cantidad de almas disponibles, no hace más que remarcar el furioso ímpetu con el que el siglo XX ha dado batalla para que los muertos sigan siendo mayoría. El siglo XX entrará al obituario de la historia como el siglo con más muertos en guerra, con más vivos pasados a retiro. Ningún siglo ha sido tan mortalmente modificado por las guerras como éste. Y peor: ningún siglo ha padecido tanto las esquirlas de esas guerras como un nocivo efecto residual.

No resulta por eso difícil reclutar Grandes Novelas de Guerra nacidas en este siglo, pero es también pavorosamente fácil pensar en Grandes Novelas de Posguerra como género en el que los vivos padecen las heridas de los muertos: Dos Passos, Hemingway, Steinbeck, O'Brien, Waugh y la dolida inconsciencia de Fitzgerald. Y es entre esas filas donde podría enrolarse, aun sin una genialidad tan afilada, *El general del ejército muerto*, primera novela publicada en 1963 por el albanés Ismaíl Kadaré, sobreviviente del comunismo en Albania a pesar de haber publicado durante todos esos años, y candidato vitalicio al Nobel desde hace algún tiempo.

La historia, la del libro, resulta de la aterradora sencillez de un efecto residual *muy* largo y del atroz propósito de revisitar Babilonia: veinte años después de la derrota de Italia en Albania, un general acompañado de un cura y una cuadrilla de trabajadores debe recuperar los cadáveres de sus compatriotas muertos y enterrados a lo largo y ancho del mapa albanés cuando el ejército italiano se batía en retirada. En un año o a lo sumo dos, debe desenterrar a todo un ejército bajo la tierra y la nieve; debe medir cada esqueleto y corroborar los datos con las listas, actas y mapas más o menos específicas confeccionadas en Italia; debe embolsarlo y almacenarlo en un galpón; y seguir cavando en cada una de las tumbas señaladas en el mapa, más rápido que otro general de otro ejército derrotado ávido por juntar indiscriminadamente un alto número de esqueletos para su país.

Entonces, con esa historia, lejos de enterrarse en lo escatológico, se desliza por la idea de que desenterrar a los muertos bajo la nieve resulta la continuación de la guerra por otros medios. Si cada muerto tiene una historia y resulta imposible contar todas las historias atrincheradas en una guerra, *El general del ejército muerto* conoce el arte de exhumar las historias necesarias para armar un gran libro. Así, un muerto expuesto en un museo, el cadáver de la única italiana muerta y enterrada en Albania durante la guerra, el inhallable cuerpo del coronel responsable de gran parte de esos muertos y la única muerte de todo un desembarco; cada uno de estos muertos con una historia disparada por los lugareños, y por los parientes que esperan la llegada de los cadáveres, y por aparecidos diarios de guerra de los soldados: conformando el libro exacto en el que los muertos les cuentan una historia a los vivos.

Y algunos efectos más del efecto residual de las guerras: la ilustración de la tapa de esta edición –por primera vez traducido de la edición definitiva revisada en 1970 por Kadaré– es la *Quinta danza macabra europea* realizada durante la Primera Guerra mundial. Y resulta algo menos casual que una bala perdida que la foto de Kadaré en la contratapa haya sido disparada por un fotógrafo de la agencia *Magnum*, fundada por Robert Capa, la primera cámara en registrar la muerte de un soldado y en registrar muchas más desde entonces. Ya lo diría T. S. Eliot en *La tierra baldía*: "Pienso que estamos en un callejón de ratas/ donde los hombres muertos perdieron sus huesos".♣





BIOGRAFIA

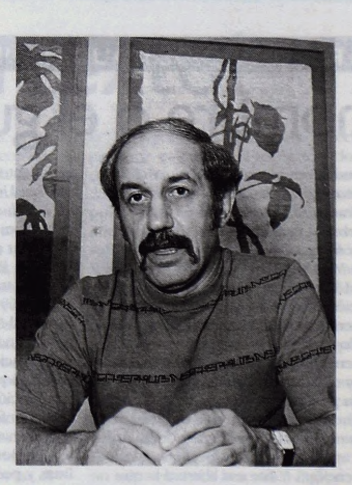
Tenía 8 años cuando H. G. Wells publicó *La guerra de los mundos*, volumen que casi enseguida apareció en la biblioteca de su abuelo Whipple Phillips, donde pasaba muchas horas leyendo lo que le caía en las manos. Recién dos años antes, su madre había accedido a cortarle los bucles y empezar a vestirlo como a un varoncito de su edad. A los 13, escribió su primer cuento. Datos inconexos, pero que en *H. P. Lovecraft, el horror sobrenatural* (Almagesto, $ 9,50), Juan-Jacobo Bajarlía ordena para retratar al gran autor de terror y entretejer una lectura de su obra. Breve, muy informativo, sutilmente interpretado, un poco reiterativo de a ratos, el libro se mantiene siempre en un doble registro. Bajarlía transita *Los mitos de Cthulhu* y evoca el viaje de Lovecraft para conocer a Lord Dunsany. Analiza *El color que cayó del cielo* y señala el racismo de su autor. También narra la invención del *Necronomicon* y la resistencia de sus lectores a aceptar su inexistencia, como detalles del divorcio de Lovecraft: "Cuando Howard y yo nos despedimos para ir a dormir, le dije: *Howard, ¿no me das un beso?* Su contestación fue: *No, es mejor que no*". Ese registro permite, a la vez, dos lecturas de este agradable librito: como relato de una vida y como volumen de referencia.

Los usos del pueblo

IMAGINARIOS URBANOS
Néstor García Canclini
EUDEBA, Buenos Aires, 1997
150 páginas, $ 11

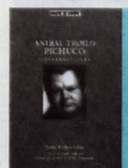
Sergio Di Nucci

En la década de 1990, el boom latinoamericano se trasladó hacia los estudios culturales y las investigaciones en comunicación de masas. En estas áreas, los libros más consagrados pertenecen a autores como Jesús Martín Barbero, José Joaquín Brunner, Renato Ortiz, Beatriz Sarlo y Néstor García Canclini, autor ahora de *Imaginarios urbanos* –un jalón más en su carrera, aunque no el más significativo. En libros como *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) y *Consumidores o ciudadanos: conflictos culturales de la globalización* (1995), este antropólogo argentino que investiga en México se preocupó por el doble movimiento que produce el mercado sobre las clases populares. Estos sectores tienen ahora la posibilidad de trazar nuevas estrategias de acción. El ejemplo ya célebre que dio García Canclini fue el de un indígena que gracias a la televisión vendía artesanías a los turistas. Pero el peligro es que las identidades de lo popular viven ahora amenazadas. García Canclini reprocesa en toda su obra los mismos temas y problemas: la antropología de la ciudad, los efectos de la globalización económica y las transformaciones culturales en Latinoamérica. Para ello se ha valido siempre de un concepto central, eje y clave de sus trabajos: la hibridación. Mediante esta metáfora de la genética agrícola, García Canclini designa la progresiva y creativa interacción de los sectores populares latinoamericanos con la globalización y la cultura mediática.
Desde distintas vertientes se lo ha acusado a García Canclini de neopopulista. En la Argentina, fue Beatriz Sarlo quien entre otras se encargó de esto. Con el prefijo *neo* pasa lo mismo que con *post*: indican una claudicación al momento de caracterizar "nuevos" fenómenos. En la designación misma se quiere dar por sentada una superación, un rigor terminológico del cual el "científico social" no debería carecer. El neopopulismo se ve más presentable que el populismo a secas de los décadas del 60 y 70. Sin embargo, entonces como ahora, la postulación positiva de una identidad (popular y latinoamericana), por más celebradamente híbrida que sea, es la certeza que lo impregna todo. Identidad de lo popular unida a una instantánea posibilidad de subvertir el consumo de bienes y servicios. Muchas veces, semejante "apropiación creativa" necesita para existir los condicionamientos económicos de estos sectores, condicionamientos que los populistas no siempre deploran.
Imaginarios urbanos es una visita de García Canclini a Buenos Aires convertida en libro. Los tres capítulos en que se divide son las



tres conferencias que el autor pronunció en la Universidad de Buenos Aires. En la primera parte se ocupa de los aspectos menos punzantes del debate modernidad/posmodernidad; en la segunda, hace lo mismo pero en relación con el multiculturalismo urbano. En el último capítulo, la ciudad de México es el terreno donde las discusiones anteriores deben probar su fertilidad. Para enriquecer el diálogo, y para engrosar el volumen, se transcribieron las preguntas del público y las respuestas del investigador, siempre mesuradas y conciliatorias.♣

Si siempre estoy volviendo...



ANIBAL TROILO, PICHUCO. CONVERSACIONES
María Esther Gilio
Perfil Libros, Buenos Aires, 1998
154 páginas, $ 15

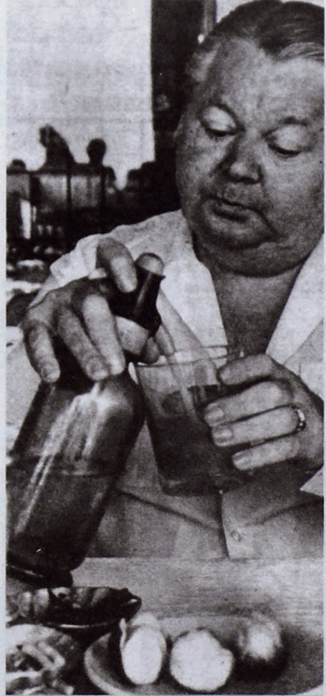
Miguel Russo

Hablar de Troilo es escuchar a Troilo. Nada más. Escucharlo, por ejemplo, mientras mete las notas justas entre la voz de Fiorentino; mientras brilla detrás de Alberto Marino; mientras empuja y aguanta los cortes de Goyeneche. Es escucharlo en el dúo único e irrepetible de su bandoneón y la guitarra de Roberto Grela. Escucharlo decir: "Si siempre estoy volviendo..." Verlo, también, parado en pijama bajo el sol del mediodía en la rambla de Mar del Plata mirando lejos, imperturbable, manso. Verlo apoyar despacio su cabeza en el bandoneón como escuchando un secreto entre amigos. Hablar de Troilo, además, es hablar de quienes lo rodearon, de quienes fueron cuidando de sí mismo a ese Gordo que recreó el tango, y a quien, como a dios, "si no hubiera existido, habría que haberlo creado". Y María Esther Gilio hace eso.

Las 154 páginas del libro descansan en las cuarenta que ocupan las tres notas de Gilio. Y, aunque al mirar el índice parecen pocas, al leerlas –y releerlas– se comprende que las poco más de 100 páginas restantes se apuntalan en las de Gilio.

La primera nota, "Che Bandoneón", publicada originariamente en 1967 en la revista *Marcha*, muestra qué hacer cuando el entrevistado no quiere hablar. Ante el silencio de Troilo –y, por momentos, hasta la ausencia de Troilo–, Gilio charla, se informa y pregunta sin miedo al ridículo. Contestan, entre cancheros y amigos, el representante de Pichuco, Pedro Maffia (a quien Gilio creía muerto hacía mucho tiempo), Héctor Stamponi, Horacio Salgán. Tipos, al fin, que están sentados en una mesa, tomando unas copas, esperando escuchar la música del Gordo. Y allí está Troilo: el que es, el que creen que es, el amigo, el compositor, el intérprete, el compañero de tragos e historias.

La segunda, "Creo que soy un hombre bueno", apareció en *Crisis* en 1974. Un Troilo de 60 años, cansado, enfermo según él, de bata azul, recibe en su casa, al anochecer, a María Esther Gilio. Comenta que



ANIBAL TROILO VUELVE, UNA VEZ MÁS, EN TRES ENTREVISTAS Y UN RECUERDO DE JUAN GELMAN.

al día siguiente –aunque cansado y enfermo– va a volver al trabajo ("hoy no: es domingo", dice) porque la gente quiere a los que caminan como él, "un poco al bardo". Troilo cierra los ojos, le pide un whisky a Zita y pregunta "¿qué querés?". Y así, "cansado y enfermo", charla hasta el amanecer. Habla de Fiorentino, de Gardel, de Discépolo, del día que conoció a Zita (el día que conoció el amor y "se acabó el planeta"), de Homero Manzi, de Cátulo Castillo, de Horacio Ferrer, de Piazzolla, de Barquina, de Goyeneche, de Julián Centeya. Troilo habla de tango. Gilio escucha, impulsa la confesión, bromea con Zita. Troilo no habla de él. Habla de tango. Pero el lector sabe que al hablar de tango Pichuco habla de sí mismo. El es el tango. Al final de esa entrevista (¿entrevista?), Troilo confiesa. La frase dio vueltas por cuanta nota de Troilo se hizo después de ese momento: "Tengo unas ganas de morirme que no puedo más". El mérito, si es que se admite lo paradójico de un mérito ante esa frase premonitoria y tremenda, es de Gilio. Fue ella la que permitió –la que posibilitó– ese tipo de confesión troileana-tanguera.

La última nota también apareció en *Crisis*, en 1975, y Troilo ya no podía hablar. Había muerto sin llegar a cumplir los 61. En "Gracias Buenos Aires... aguantame un poco más", Gilio da vueltas alrededor del Teatro San Martín donde una multitud quiere hablar. Hablar de Troilo, que es, por supuesto, hablar de tango. Y anota polémicas, homenajes, tristezas, dolor. "Murió entero, como Gardel, como Julio Sosa. Así es mejor", dice Gilio que dice un hombre. Y tiene algo de razón. "Para mí mejor sería haberlo visto llegar a viejo", dice Gilio que dice una mujer. Y también tiene algo de razón. Es que Troilo –como el tango– tiene más de una explicación, más de una razón. Como ejemplo, el diálogo demencial que dice haber escuchado Gilio: "Si vos lo llamás mito querés decir que no existe", dice uno. "No, lo llamo mito por lo grande", dice otro. "Mito no. Aunque haya muerto va a seguir existiendo", insiste uno. "Por eso te digo que es un mito", refuta el otro. ¿Quién tiene la verdad en ese diálogo? Clarísimo: Gilio, transcribiendo el diálogo sobre mitos y leyendas del Gordo.

Ocurre, entonces, que ***Aníbal Troilo, Pichuco. Conversaciones*** muestra una leyenda. Y como en toda leyenda, hay datos –algunos de ellos enfrentados– que contribuyen a aumentarla. Dos de ellos, aportados por las notas de Gilio y la cronología de Julia Constenla, son paradigmáticos. Uno: el primer bandoneón. Para Gilio, fue comprado por un tío de Troilo en 50 pesos, de los cuales sólo pagó 10. Para Constenla, lo compró la madre en 120 pesos de los cuales le pagaron 40. Dos: Constenla fecha la muerte de Troilo el 18 de mayo de 1975 a la medianoche; María Esther Gilio comienza su nota diciendo que "a las nueve de la noche, la cola de los que pretendían dar su último adiós a Pichuco, se había vuelto un anillo en torno al Teatro San Martín". Seguramente los historiadores verán en estos datos antagónicos un motivo de duda sobre la seriedad del libro. Pero *Conversaciones* no es un libro para historiadores. Es un libro para amantes del tango y de una de sus grandes leyendas. Un libro para quienes, como afirma Juan Gelman en el prólogo, "a la manera de Haroldo Conti, imagino a Troilo en el cielo a la diestra de Dios, tocando para alegrar Su Eternidad".♣

PASTILLAS RENOME

Santiago Rial Ungaro

MEDIO AMBIENTE (Problemas y perspectivas)
S. Molfino y M. Andina
El Ateneo, Buenos Aires, 1998
160 páginas, $ 12,50

Escrito para maestros de ciencias sociales y ciencias naturales, este trabajo parece un didáctico y abrumador catálogo de contaminaciones. Smog, lluvias ácidas, adelgazamiento de la capa de ozono, contaminación nuclear, desaparición de especies... La idea del volumen es que los docentes puedan argumentar ante sus alumnos por qué para escapar del problema de la contaminación no basta con emigrar hacia El Bolsón: en realidad, sería mejor irse del planeta. O comprender la necesidad de una cooperación entre los ciudadanos, la comunidad científica y los poderes públicos para evitar lo peor. Dividido en siete capítulos, *Medio ambiente (problemas y perspectivas)* se ajusta a los nuevos contenidos curriculares para la Educación General Básica (EGB) y agrega, al final de cada capítulo, una serie de sugerencias para facilitar la tarea del docente.



SIN TELON
Fernando Sabsay
Ciudad Argentina/Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 1997
324 páginas, $ 25

Más que sin telón, Fernando Sabsay se lanzó sin red a fundar la Editorial Losange, sello en el que se publicaron obras de dramaturgos tan variados como Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Noel Coward, Samuel Eichelbaum, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún. Dividido en tres partes, este perfil de Sabsay comienza con *El editor memorioso*, breves autobiográficos sobre sus incursiones en el radioteatro, la docencia, la investigación y el mundo editorial. La segunda parte reseña los 87 títulos de Teatro Universal editados por Losange, condimentados con los textos con que originariamente se presentó cada edición y los testimonios del mismo Sabsay. Por último, *Encuentros* suma diferentes voces –Manuel Antín, Alejandra Boero, Cipe Lincovsky, Onofre Lovero, Ernesto Schóó y Kive Staiff, entre otros entrevistados– al homenaje de este impulsor del teatro argentino.



DIOS, PATRIA Y COCA-COLA
Mark Pendergrast
Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1998
720 páginas, $ 10

Niños, no intenten esta fórmula en su casa. Página 711, apéndice "La fórmula secreta". Sólo dos personas en el mundo saben mezclar los ingredientes de la fórmula de la Coca-Cola, o al menos sabían, hasta que en 1993 Mark Pendergrast publicara esta biografía no autorizada de este líquido que es un 99 por ciento de agua endulzada. Más de cien años en la vida de una celebridad que ha conservado las curvas y que ha influido en la cultura tanto como la muerte de Dios y la patria norteamericana: su inventor fue un viejo farmacéutico morfinómano, veterano de la Guerra de Secesión norteamericana; la primera bebida cola nació en Francia y era alcohólica; en Europa fue en fracaso comercial; y durante la Segunda Guerra Mundial los camiones de la Coca-Cola atravesaba los campos de batalla con la misma impunidad que la Cruz Roja. Un best-seller sólido para un siglo volátil. Gaseoso.





NOTICIAS DEL MUNDO

✤ La agencia Goodby, Silverstein & Partners armó la última campaña de publicidad de Nike. ¿Grandes deportistas? ¿Felices jubilados trotando hacia el paro cardíaco en una plaza soleada? ¿Adolescentes *cool*? No. Los creativos pensaron esta vez en "un selecto y reducido grupo de poetas", a los que se invitó a enviar un poema especialmente escrito para que Nike empleara en sus avisos y para que fueran leídos durante los Juegos Olímpicos de Invierno realizados en Nagano, Japón. "Queremos celebrar a cuatro de las más destacadas mujeres atletas en una serie de videos que se emitirá durante la transmisión televisiva de los Juegos. Y queremos hacerlo a través de los ojos de artistas como ustedes". Con la carta se enviaron videos sobre vida y obra de Picabo Street, Dawn Satley, Cammi Granto y Mia Hamm. Y una aclaración: "No vamos a censurar sus opiniones, sus pensamientos o sus sentimientos. No tienen que escribir sobre calzado ni mencionar la marca Nike". La cosecha de la marca de la alita no tuvo demasiado vuelo: se utilizó el trabajo de dos poetas, Emily XYZ y Matt Cook.

✤ También en España la novela histórica parece concentrar las preferencias de muchos lectores, a juzgar por las dos notas que, con diferencia de dos semanas, le dedicó el diario *El País*, de Madrid. Se trata de "un subgénero bien definido, por sus convenciones y su pacto entre autores y lectores", se lee en un artículo donde, por las dudas, se aclara a continuación: "Dentro de esos esquemas caben notables variantes y muy varias calidades". La enumeración del título explica esa salvedad: *Memorias de Cleopatra*, de Margaret George; *La papisa*, de Donna W. Cross; *La falsa reliquia*, de Renata Petri; *El alquimista*, de Paulo Coelho.

✤ El sociólogo Alan Wolfe, de la Universidad de Boston, es un ensayista reconocido en los Estados Unidos por una obsesión: la moral pública. Wolfe cree que el rol de los intelectuales no consiste en "bajar línea" sino en descubrir y explicar las reglas morales que emplea la gente. Su último libro, *Una nación, después de todo*, es el resultado de un estudio realizado sobre 200 norteamericanos de clase media acerca de la religión, la familia, el racismo, la inmigración, la homosexualidad, la ley, la izquierda y la derecha, el trabajo y la imagen que tienen de sí mismos. "El amplio espectro de gente estudiado por Wolfe y sus colegas se muestra preocupado por la pobreza, los derechos civiles, los problemas de la mujer, la diversidad religiosa. Lejos de la intolerancia, la gente que habla en este libro se siente muy cómoda ante la diversidad", apuntó el crítico de *The New York Times*. ¡Sorpresa!

✤ **Radar Libros** cambió su lista de best-sellers: desde este número, Boca de Urna elegirá una librería del país para cada semana, excepto el primer domingo de cada mes, cuando se dará una lista completa de los libros más vendidos en todas el mes anterior. Para complementar este cambio, vayan ahora los títulos de ficción y no ficción más vendidos en otros puntos de este mundo. En Chile, Marcela Serrano arrasa con *El albergue de las mujeres tristes* y Tomás Moulian con *Chile actual, anatomía de un mito*. Nicaragua prefiere los *Cuentos completos* del ex comandante y ganador del premio Alfaguara de novela Sergio Ramírez y *Alina*, los chismes de la hija de Fidel Castro, Alina Fernández. En Estados Unidos el imbatible John Grisham se mantiene en el primer puesto con *The Street Lawyer* y James Van Praagh con *Talking to Heaven*. El portugués José Saramago es el preferido de los españoles con *Todos los nombres*, y en no ficción Jon Juaristi encabeza la lista con *El bucle melancólico*. Marie Darrieusecq –de la que aquí se conoció su *Chanchadas*– encabeza el área de ficción en Francia con *Naissance des fantomes*, y Umberto Eco en no ficción con *Comment voyageur avec un saumon*. Cruzando el canal, los ingleses compran a William Boyd, *Armadillo*, y *The Life of Thomas More*, de Peter Ackroyd.

Un papelón

Eduardo Grüner

Un enigma recorre el mundo académico internacional. *Los verdugos voluntarios de Hitler*, el grueso volumen en el que Daniel Jonah Goldhagen busca demostrar que *todos* los alemanes "corrientes" (y no sólo los nazis), con sus más y sus menos, estuvieron de una u otra forma complicados en la masacre de 6 millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial, es un éxito editorial casi sin precedentes para una investigación histórica sobre un tema tan dramático y delicado. Sin embargo, la inmensa mayoría de los estudiosos más serios de la cuestión (judíos o no) concuerdan en que es un libro que carece prácticamente de valor científico o historiográfico digno de consideración. La tesis es ramplonamente maniquea; la demostración, caprichosamente inferencial; la argumentación, contradictoria; la interpretación de la bibliografía secundaria, arbitraria y sin matices.

Uno de los más importantes expertos en el tema, Norman Finkelstein, publicó un trabajo demoledor ("Goldhagen's Crazy Thesis", en *New Left Review*) en el que durante casi 50 páginas aporta una prueba tras otra de la completa incompetencia de Goldhagen para sostener su propia idea. Su conclusión –no sólo académica sino también política– es lapidaria: "Celebrado como el trabajo definitivo sobre el genocidio judío, el libro de hecho menosprecia su significación moral, puesto que la lección que finalmente nos enseña es notoriamente complaciente: la gente normal no hace esas cosas".

Es complaciente, en efecto, porque Goldhagen no *dice* que los alemanes que sí hicieron "esas cosas" fueron anormales, sino que *todos* los alemanes (en los hechos o en las intenciones, por acción u omisión) hicieron "esas cosas"; por lo cual, debemos deducir, *todos* los alemanes eran –antes de su derrota en la guerra; no se sabe qué les pasó después– "anormales". Y es complaciente, sobre todo, porque en última instancia piensa que el más grande dilema ético-político a que se ha visto enfrentada la civilización occidental puede resolverse en términos de "normalidad" versus "anormalidad". Los alemanes estaban "locos" (o "borrachos") de odio antisemita, y ése es todo el misterio. ¿No suenan infinitamente interesantes y *discutibles* (en el sentido de que merecen ser discutidas) las tesis de Adorno y Horkheimer a propósito de que es la propia *lógica interna* de la racionalidad instrumental de Occidente la que contenía en potencia esa abismal posibilidad del genocidio? Al menos, esta tesis tiene la virtud de *inquietar*.

Efectivamente, una explicación para el éxito del libro es su carácter *tranquilizador*: si todos los malos están de un lado y todos los buenos del otro, entonces el mundo es un Orden perfectamente comprensible, y no el Caos que generalmente es para cualquiera que le haya tocado vivirlo (o que no haya tenido la suerte de leer a Goldhagen). Claro, se trata de un Orden por así decirlo *teológico*, y no realmente *histórico*. Pero hay algo mucho más importante: el éxito del libro se debe a que realiza una operación profundamente despolitizadora del acontecimiento más horroroso del siglo XX. El historiador judío norteamericano Arno Mayer, en *Why Did the Heavens Not Darken?* (1990) acumula pruebas concluyentes de que, si bien es cierto que existe una larga tradición cultural antisemita en Alemania (como en muchos otros países de Europa, por cierto), la Solución Final nazi –vale decir, el *pasaje al acto* de la aniquilación de los judíos, aunque Goldhagen minimice la diferencia entre el discurso y la acción– está íntimamente vinculada con el fracaso de la invasión a la URSS, considerada por los nazis como la gran enemiga de Occidente, la representante máxima del "judeo-bolchevismo" mundial: esto no significa que la implacable persecución haya empezado recién allí (hubo campos de concentración desde 1934), pero sí que, aun dentro de su delirante extravío, la masacre tuvo una significación *política* al menos tan importante como la racial.

"El éxito del libro se debe a que realiza una operación profundamente despolitizadora del acontecimiento más horroroso del siglo XX."

No se trata de exculpar a *todos* los "alemanes corrientes" que no fueran conscientemente nazis. Todo lo contrario: es Goldhagen el que parece exculparlos al atribuir el genocidio a no se sabe qué "locura" antisemita (después de todo, ¿quién puede culpar a un pueblo de psicóticos?). El desplazamiento de la dimensión histórico-política, y su sustitución por un catecismo seudopsiquiátrico para asustar a los bienpensantes es la verdadera maniobra tranquilizadora, nada casualmente exitosa en estos tiempos despolitizados, y en la "resaca de la Guerra Fría" de la que habla el propio Arno Mayer. Finalmente, la explicación monocausal de Goldhagen se reduce a que los judíos son *ontológicamente* víctimas –lo cual no explica por qué sólo en Alemania, y no en la Italia fascista o la España franquista, hubo "solución final"–, los alemanes son *ontológicamente* antisemitas –lo cual no explica por qué no sólo en la historia de Alemania hubo virulento antisemitismo–.

Se le hace un flaco favor a la causa de las víctimas cuando se deshistoriza y se despolitiza su sufrimiento transformándolo en mero efecto de algún "mal metafísico" y abstracto –como el que sugiere, entre muchas otras cosas, la propia utilización del término "holocausto" contra el más político *shoah* que defiende Mayer–. Por supuesto, es muy difícil, para alguien que (como el que firma esta nota) no es judío, hablar contra el efecto tranquilizador que libros como éste pueden tener. Y es doblemente difícil en un país como la Argentina post-Embajada y post-AMIA. Pero alguien que realmente quiere saber no se conforma con narcóticos. Los efectos indecibles e impensables de la "solución final" tienen, sin embargo, causas que pueden y deben ser pensadas y dichas, sin someterse a la fascinación malsana que provoca el horror de lo impensable y lo indecible: que es, después de todo, lo que pretendía el nazismo.♣



FOTOMONTAJE DEL ARTISTA BERLINÉS JOHN HEARTFIELD: "¡BIEN! ¡SE ACABÓ LA MANTEQUILLA!", A PROPÓSITO DE LA DECLARACIÓN DEL DIRIGENTE NAZI HERMANN GOERING DE QUE "EL HIERRO FORTALECE; LA MANTEQUILLA Y LA GRASA SÓLO ENGORDAN", CITADA AL PIE.

La polémica por el libro de Daniel Goldhagen sobre los alemanes y la "solución final" comenzó cuando el historiador publicó Los verdugos voluntarios de Hitler en Estados Unidos, prudentemente antes que en Alemania. También aquí se contraponen dos visiones del polémico best-seller.

Un clásico

Gabriel Alejandro Uriarte

La edición en castellano de este libro viene precedida de un debate y una controversia tales que es posible que se prejuzguen ángulos equivocados como ejes para su análisis. La razón principal de que *Los verdugos voluntarios de Hitler* se haya convertido en una especie de *cause celebre* es su tesis de que la mayoría –si no la totalidad– de los alemanes comunes apoyaron tácita o abiertamente la idea y la ejecución del Holocausto, lo que en consecuencia destruye la imagen de una Alemania pacífica y racional que hubiera sido rehén del brutal antisemitismo de Hitler y sus SS. Goldhagen ataca aquí las teorías revisionistas o conjeturales con respecto al tema, pero incluso este logro no agota los méritos de su obra, que aspira al rango de una explicación definitiva del Holocausto.

Los comentarios que acompañaron el paso controversial de *Los verdugos...* por Estados Unidos y Europa hacían temer que se tratara de un esfuerzo interesante, pero en definitiva limitado, que simplemente rompería un tabú histórico que ya empezaba a desmoronarse. Sin embargo, el resultado se eleva muy por encima de esa presunción: se trata de un libro que no escatima ningún esfuerzo para sustentar con enorme masa de evidencia su tesis (todos los alemanes fueron culpables), pero además es una explicación detallada y fundamental sobre la naturaleza del "antisemitismo exterminador" en Alemania (y de su origen, apartado del nazismo). Este punto resulta trascendente y novedoso: la tesis de que una oposición al nazismo no implicaba un desacuerdo con el antisemitismo exterminador.

La gran mayoría de los libros sobre el Holocausto que no son pura y exclusivamente factuales están basados en conceptos sociológicos o psicoanalíticos que giran en un vacío histórico. Goldhagen ataca estos enfoques por su presunción de explicar las acciones de los alemanes con base en modelos de comportamiento humano divorciados de su entorno cultural e histórico.

En este sentido, el gran mérito de este libro es que presenta un contexto en el cual las acciones genocidas (potenciales o reales) de los alemanes comunes durante el Holocausto se vuelven perfectamente comprensibles. Goldhagen usa evidencia factual (los hechos de los perpetradores) como punto de partida para reconstruir aquel "ideario" (objetivo principal del libro) y no como elemento único para probar una denuncia. Según él, el motivo del Holocausto fue simple: los alemanes odiaban a los judíos de una manera intensa y potencialmente asesina. Este móvil pierde su apariencia tautológica cuando Goldhagen nos demuestra que es todo lo que hace falta para la motivación al genocidio. Hitler contaba de antemano con este odio generalizado alemán hacia los judíos; sólo tenía que aportar los medios para que el genocidio fuera llevado a cabo.

Pero habiendo explicado eficazmente la naturaleza del antisemitismo en la Alemania del siglo XX –su carácter racial–, el libro deja sin aclarar del todo las razones de su origen religioso en la Edad Media. Goldhagen admite que sus recursos de tiempo e investigación son limitados y da una respuesta relativamente breve, e igual de insatisfactoria: la incompatibilidad teórica entre cristianismo y judaísmo, su "penetración" en el pueblo a través de la prédica eclesiástica y la falta de contacto importante de los alemanes con la comunidad judía. Y aunque esta debilidad no afecta el análisis de Goldhagen sobre el antisemitismo en la Alemania de este siglo, surge como pregunta recurrente a medida que se avanza en la lectura.

"Goldhagen ataca las teorías revisionistas, pero este logro no agota los méritos de su obra, que aspira al rango de explicación definitiva del Holocausto".

Los verdugos... llena uno de los vacíos más notorios en la historiografía del período. Mirar el Holocausto desde el punto de vista del alemán común ha sido siempre un dilema para el análisis histórico. ¿Cómo tomar esa perspectiva? Siempre se ha tenido más presente la visión de las víctimas. Gran parte de los trabajos sobre el genocidio han estudiado el fenómeno político del nazismo o bien se han ocupado de los hombres y mujeres que padecieron los campos de concentración. No es posible conocer los testimonios y las historias personales o de grupo narradas por las víctimas sin quedar profundamente conmovido. Pero de esta manera, la visión queda incompleta. ¿Cómo entender un hecho si la perspectiva del observador queda limitada al lado de quienes lo sufrieron: la Comuna solamente desde el lado de las barricadas, por ejemplo, o la Revolución Rusa desde las granjas de los Kulaks? Goldhagen, en cambio, investiga aquí el ineludible "otro lado".

El Holocausto siempre tuvo la singularidad de plantear una pregunta inquietante: ¿qué hizo que una sociedad aparentemente civilizada y racional pudiera perpetrar semejante crimen? Esta no es una pregunta filosófica o académica; es una pregunta práctica para entender el carácter y desarrollo de la sociedad moderna en sus distintas encarnaciones. Y, como tal, tiene que ser referida a sociólogos y/o historiadores concienzudos que provean una explicación no sólo plausible sino aplicable a su época y orientadora respecto de la nuestra. Goldhagen ha escrito un libro que, en muchos aspectos, va más allá del problema del Holocausto. En este sentido, no sólo será un clásico (si no lo es ya mismo) sino también una referencia básica.♣